

GAMA

n.5

Revista GAMA, Estudos Artísticos
janeiro-junho 2015 | semestral
issn 2182-8539 | e-issn 2182-8725

CIEBA-FBAUL



GAMA

n.5

Revista GAMA, Estudos Artísticos
janeiro–junho 2015 | semestral
issn 2182-8539 | e-issn 2182-8725

CIEBA–FBAUL

Revista **GAMA**, Estudos Artísticos,
Volume 3, número 5, janeiro-junho 2015,
ISSN 2182-8539, e-ISSN 2182-8725

Revista internacional com comissão científica
e revisão por pares (sistema *double blind review*)

Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa & Centro de Investigação
e de Estudos em Belas-Artes

Revista **GAMA**, Estudos Artísticos,
Volume 3, número 5, janeiro-junho 2015,
ISSN 2182-8539, e-ISSN 2182-8725
Ver arquivo em › gama.fba.ul.pt

Revista internacional com comissão científica
e revisão por pares (sistema *double blind review*)

Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa & Centro de Investigação
e de Estudos em Belas-Artes

**Revista indexada nas seguintes
plataformas científicas:**

- Academic Onefile › latinoamerica.cengage.com/rs/academic-onefile
- CiteFactor, Directory Indexing of International Research Journals › www.citefactor.org
- DOAJ / Directory of Open Access Journals › www.doaj.org
- EBSCO host (catálogo) › www.ebscohost.com
- GALE — Cengage Learning / Informe académico › www.cengage.com
- Latindex (catálogo) › www.latindex.unam.mx
- MIAR (Matriz de información para la evaluación de revistas) › miar.ub.edu
- Open Academic Journals Index › www.oaji.net
- SIS, Scientific Indexing Services › sindexs.org
- SHERPA / RoMEO › www.sherpa.ac.uk

**Revista aceite nos seguintes sistemas de resumos
biblio-hemerográficos:**

- CNEN / Centro de Informações Nucleares,
Portal do Conhecimento Nuclear «LIVRE!»
› portalnuclear.cnen.gov.br

Periodicidade: semestral

Revisão de submissões: arbitragem duplamente
cega por Pares Académicos

Direção: João Paulo Queiroz

Relações públicas: Isabel Nunes

Assessoria: Pedro Soares Neves

Logística: Lurdes Santos

Gestão financeira: Isabel Vieira, Andreia Tavares

Propriedade e serviços administrativos:

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de
Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos
em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional
de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal
T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689

Crédito da capa: Sobre obra de Atílio Gomes Ferreira.
(Nenna), *Estilingue*, 1970, performance.

Projeto gráfico: Tomás Gouveia

Paginação: Inês Chambel

Impressão e acabamento: Greca Artes Gráficas

Tiragem: 300 exemplares

Depósito legal: 355912 / 13

PVP: 10€

ISSN (suporte papel): 2182-8539

ISSN (suporte eletrónico): 2182-8725

ISBN: 978-989-8771-20-9

Aquisição de exemplares, assinaturas e permutas:

Revista Gama

Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos
em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional
de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal
T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689
Mail: congressocso@gmail.com



CONSELHO EDITORIAL / PARES ACADÉMICOS DO NÚMERO 5

Pares académicos internos:

Artur Ramos
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes).

Ilídio Salteiro
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes).

João Castro Silva
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes).

João Paulo Queiroz
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes).

Luís Jorge Gonçalves
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes).

Margarida P. Prieto
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Centro de Investigação e de Estudos
em Belas-Artes).

Pares académicos externos:

Almudena Fernández Fariña
(Espanha, Facultad de Bellas Artes de
Pontevedra, Universidad de Vigo).

Álvaro Barbosa
(China, Macau, Universidade de São
José (USJ), Faculdade de Indústrias Criativas)

António Delgado
(Portugal, Instituto Politécnico de Leiria,
Escola Superior de Artes e Design).

Aparecido José Cirilo
(Brasil, Universidade Federal do Espírito
Santo, Vitória, ES).

Carlos Tejo
(Espanha, Universidad de Vigo,
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra).

Cleomar Rocha
(Brasil, Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Artes Visuais).

Francisco Paiva
(Portugal, Universidade Beira Interior,
Faculdade de Artes e Letras).

Heitor Alvelos
(Portugal, Universidade do Porto,
Faculdade de Belas Artes).

Joaquim Paulo Serra
(Portugal, Universidade Beira Interior,
Faculdade de Artes e Letras).

Joaquín Escuder
(Espanha, Universidad de Zaragoza).

Josep Montoya Hortelano
(Espanha, Universitat de Barcelona,
Facultat de Belles Arts).

Josu Rekalde Izaguirre
(Espanha, Universidad del Pais Vasco,
Facultad de Bellas Artes).

Juan Carlos Meana
(Espanha, Universidad de Vigo,
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra).

Maria do Carmo Freitas Veneroso
(Brasil, Universidade Federal
de Minas Gerais (UFMG), Escola
de Belas Artes).

Marilice Corona
(Brasil, Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes).

Maristela Salvatori
(Brasil, Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes).

Mònica Febrer Martín
(Espanha, artista independente).

Neide Marcondes
(Brasil, Universidade Estadual Paulista,
UNESP).

Nuno Sacramento
(Reino Unido, Scottish Sculpture
Workshop, SSW).

Orlando Franco Maneschy
(Brasil, Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências da Arte).

GAMA

n.5

Revista GAMA, Estudos Artísticos
janeiro-junho 2015 | semestral
issn 2182-8539 | e-issn 2182-8725

CIEBA-FBAUL

Índice	Index	
Arte e a salvaguarda de memórias JOÃO PAULO QUEIROZ	<i>Art and the memories' safekeeping</i> JOÃO PAULO QUEIROZ	14-18
1. Artigos originais	<i>1. Original articles</i>	20-195
Ateliê do Antigo Matadouro: a gênese de uma cultura ceramista KLEBER JOSÉ DA SILVA	<i>A studio at the old slaughterhouse: the genesis of a potter culture</i> KLEBER JOSÉ DA SILVA	20-26
Os corpos toilette de Vilma Villaverde MARIA REGINA RODRIGUES	<i>The bodies niceties of Vilma Villaverde</i> MARIA REGINA RODRIGUES	27-36
Prácticas estructurantes de la corporalidad en las performances de Héctor Acuña, artista visual peruano MIHAELA R. DE BARRIO DE MENDOZA	<i>Structuring practices corporeality in the performances of Héctor Acuña, Peruvian visual artist</i> MIHAELA R. DE BARRIO DE MENDOZA	37-45
Há um equívoco de obscenidade na obra sexualmente explícita de Clara Menéres (1968-72)? LUÍS HERBERTO NUNES	<i>Is there a misconception of obscenity in the sexually explicit work of Clara Menéres?</i> LUÍS HERBERTO NUNES	46-53
A relação do corpo com o vídeo na obra de Otávio Donasci MILTON TERUMITSU SOGABE	<i>The body's relationship with the video in Otavio Danasci's artwork</i> MILTON TERUMITSU SOGABE	54-63
A arte conceitual do capixaba Atilio Gomes Ferreira (Nenna) ALMERINDA DA SILVA LOPES	<i>Conceptual art of Atilio Gomes Ferreira (Nenna)</i> ALMERINDA DA SILVA LOPES	64-70
Rosângela Rennó e "Desenho Fotogênico: Homenagem a Fox Talbot" ANDRÉA BRÄCHER	<i>Rosângela Rennó and "Photogenic Drawing — Homage to Fox Talbot"</i> ANDRÉA BRÄCHER	71-78
Dalmau-Górriz: contra-crônicas y documentos de ficción M. MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ	<i>Dalmau-Górriz: anti-fictional chronicles and documents</i> M. MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ	79-87

Peso em suspensão: o anjo de pedra de Laura Vinci FERNANDA MARIA TRENTINI CARNEIRO	<i>Weight suspended: the Stone Angel of Laura Vinci</i> FERNANDA MARIA TRENTINI CARNEIRO	88-94
Linha mais palavra entre vazios igual a territórios dispostos: Macchi e Ricalde TERESINHA BARACHINI	<i>Line plus word between voids equals displayed territories: Macchi and Ricalde</i> TERESINHA BARACHINI	95-103
Arnaldo Albuquerque: uma animação para além da lente do estereótipo CÍCERO DE BRITO NOGUEIRA	<i>Arnaldo Albuquerque: animation beyond the stereotype</i> CÍCERO DE BRITO NOGUEIRA	104-111
O Imenso Desenho de Um Breve Encontro: Álvaro Siza MARIA RAQUEL N. DE A. E CASAL PELAYO & MARIA TERESA S. P. DA F. D. DA FONSECA	<i>The Immense Drawing of a Brief Meeting: Álvaro Siza</i> MARIA RAQUEL N. DE A. E CASAL PELAYO & MARIA TERESA S. P. DA F. D. DA FONSECA	112-121
Escrever na areia, na água e no vento: o esquecimento em Martha Gofre EDUARDO VIEIRA DA CUNHA	<i>To write over the sand, water and wind: The obliviousness in Martha Gofre's work</i> EDUARDO VIEIRA DA CUNHA	122-128
Territorios violentados: Las marcas de lo indecible en la obra de Horacio Zabala MARÍA SILVINA VALESINI	<i>Violated territories: The unspeakable marks in Horacio Zabala's work</i> MARÍA SILVINA VALESINI	129-137
Brevidade — uma dança autorrepresentacional em diálogo com rituais funerários dos índios Bororo ROSANA BAPTISTELLA	<i>Brevidade — a self-representational dance in dialogue with funeral rites of the Bororo Indians</i> ROSANA BAPTISTELLA	138-144
Semilla de animal humano de Estela de Frutos BEATRIZ SUÁREZ SAÁ	<i>Human animal seed</i> BEATRIZ SUÁREZ SAÁ	145-152
Fernando Lemos. A idade do tempo SANDRA M. L. PEREIRA GONÇALVES	<i>Fernando Lemos. The age of time</i> SANDRA M. L. PEREIRA GONÇALVES	153-162

As “árvores tortas” de Bernardino Lopes Ribeiro CARLA MARIA REIS VIEIRA FRAZÃO	<i>The “crooked trees” by Bernardino Lopes Ribeiro</i> CARLA MARIA REIS VIEIRA FRAZÃO	163-168
El dinamismo en la obra de Vicente Martínez MANUEL ADSUARA RUIZ	<i>Dynamism in the work of Vicente Martínez</i> MANUEL ADSUARA RUIZ	169-175
Olhos que fascinam: reminiscências da morte nas fotomontagens de Odiros Mlászho IVANA SOARES PAIM	<i>Fascinating eyes: reminiscences of death in Odiros Mlászho’s photo assemblages</i> IVANA SOARES PAIM	176-183
A Grande Sereia: desconstruindo o cânone Disney através de Elisa Queiroz JÚLIA ALMEIDA DE MELLO	<i>The Great Mermaid: deconstructing the Disney canon through Elisa Queiroz</i> JÚLIA ALMEIDA DE MELLO	184-190
Aproximación al lenguaje procesual-seriado en las artes plásticas en la baja posmodernidad: la obra de Soledad Córdoba JUAN LOECK HERNÁNDEZ	<i>An approach to the process-serial language, in the visual arts in the late postmodernism: the work of Soledad Córdoba</i> JUAN LOECK HERNÁNDEZ	191-195
2. Artigos originais por convite	<i>2. Original articles by invitation</i>	198-208
Tema e variações na Pintura: Quatro instalações pictóricas de Rui Macedo MARGARIDA P. PRIETO	<i>Theme and variation: Four installations with paintings by Rui Macedo</i> MARGARIDA P. PRIETO	198-208
3. Gama, instruções aos autores	<i>3. Gama, instructions to authors</i>	210-192
Ética da revista	<i>Journal ethics</i>	210-211
Condições de submissão de textos	<i>Submitting conditions</i>	212-214
Manual de estilo da Gama — meta-artigo	<i>Style guide of Gama — meta-paper</i>	215-220

Chamada de trabalhos: VII Congresso CSO'2016 em Lisboa	<i>Call for papers: VII CSO'2016 in Lisbon</i>	221-223
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	224-230
Sobre a <i>Gama</i>	<i>About the Gama</i>	231
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	232

Arte e a salvaguarda de memórias

Art and the memories' safekeeping

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ*

*Portugal, par académico interno e editor da Revista Gama.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: joao.queiroz@fba.ul.pt

A revista Gama prossegue o aprofundamento da sua linha editorial específica dentro do projeto mais alargado “artistas sobre outros artistas,” ou seja, de desafiar criadores a debaterem e apresentar a obra de outros criadores, dentro do espaço descentrado que é o universo dos idiomas ibéricos. Trata-se de, dentro deste tema mais abrangente, revisitar arquivos, autores de épocas um pouco recuadas, de resgatar do esquecimento o património que existe e urge apresentar, discutir, colocar em ação, fazer funcionar.

A arte necessita de ser ativada por intermédio do pensamento, e com ele, do discurso. A arte é sempre discurso. Há vozes silenciosas (Malraux, 1988) que aguardam olhos, ouvidos, inquietações, deslumbramentos. Quando uma peça é descoberta é como se voltasse a ser feita: esse é o paradoxo do documento. A arte é sempre vestígio e ao mesmo tempo universalidade, eternidade. É ao mesmo tempo local e total. É sempre, em simultâneo, sem contradição, facto e possibilidade, presença e ausência (Hegel, 2011; Saussure, 1999).

O artigo “Ateliê do Antigo Matadouro: a gênese de uma cultura ceramista,” por Kleber José da Silva (Brasil, Minas Gerais), apresenta um panorama histórico de um complexo de fornos de cerâmica artística do tipo Noborigama que cumpriram funções pioneiras, na cidade de Cunha, no vale do Paraíba, São

Paulo, Brasil, envolvendo uma importante dinamização artística. Em dias de abertura dos fornos (Kamabiraki), de duas em duas horas, toda uma dinâmica didática e de disseminação ocorre, liderada por Gilberto Jardineiro.

As cerâmicas de escala natural, humanizadas, de Vilma Villaverde são o objeto do artigo “Os corpos toilette de Vilma Villaverde,” por Maria Regina Rodrigues (Brasil, Espírito Santo). A integração das cerâmicas sanitárias na figuração resulta de um lirismo elegante, irónico e inesperado, onde os discursos de sexualidade surgem bem caracterizados.

As performances de Héctor Acuña, enraizadas na estética *drag*, motivam o artigo de Mihaela Radulescu de Barrio (Perú, Lima), no seu texto “Prácticas estructurantes de la corporalidad en las performances de Héctor Acuña, artista visual peruano.” Frau Diamanda, um alter-ego transformista tornam visível uma contracultura que se alimenta do ambiente politicamente tenso vivido nos anos 90 no Perú.

Dentro do tema da repressão política e do discurso da sexualidade, é incontornável o trabalho dos anos 60 e 70 da escultora Clara Menéres, sendo debatido no texto “Há um equívoco de obscenidade na obra sexualmente explícita de Clara Menéres (1968-72)?” por Luís Herberto Nunes (Covilhã, Portugal). Peças emblemáticas como o “relicário” (1970) são enquadradas na questão feminina que emerge no Portugal pré-revolucionário.

Milton Terumitsu Sogabe (Brasil, São Paulo), no artigo “A relação do corpo com o vídeo na obra de Otávio Donasci” apresenta o trabalho performativo e videográfico de Donasci, dos anos 80, questionando a substituição e a virtualização, antecipando algumas das reificações presentes na atualidade.

Em “A arte conceitual do capixaba Atilio Gomes Ferreira (Nenna)”, Almeirinda da Silva Lopes (Brasil, Espírito Santo) revela as performances líricas que Nenna desenha em plenos anos de chumbo. Com um artefacto infantil, agigantado, e inútil, o artista tenta evadir-se em direção ao céu. Esta performance, desamparada e bela (*Estilingue*, em 1970) foi também por nós reverenciada ao ser selecionada para a capa deste número 5 da revista Gama.

Andréa Brächer (Brasil, Rio Grande do Sul), no texto “Rosângela Rennó e ‘Desenho Fotogénico: Homenagem a Fox Talbot’” debruça-se sobre a recuperação de procedimentos fotográficos históricos, como os fotogramas em cianotipia, apresentando os trabalhos de 1990 de Rosângela Rennó, imensos fotogramas com 10 metros de comprimento.

O artigo “Dalmau-Górriz: contra-crónicas y documentos de ficción” por M. Montserrat López Páez (Espanha, Barcelona) apresenta a obra de meta-documental da dupla Lúdia Górriz + Jordi Dalmau, com uma componente de irrisão sobre mitos contemporâneos e mais ou menos mediatizados.

Fernanda Trentini (Brasil, Santa Catarina), no texto "Peso em suspensão: o anjo de pedra de Laura Vinci" revisita a instalação /cenografia teatral, que suspende ao alto algumas toneladas de mármore, executada por Laura Vinci, em 1998, em São Paulo, para o Teatro Oficina. Vinci torna presente alguma forma de invisível.

No texto "Linha mais palavra entre vazios igual a territórios dispostos: Macchi e Ricalde" Teresinha Barachini (Brasil, Rio Grande do Sul) debruça-se sobre a obra do argentino Jorge Macchi, que, tal como Rosana Ricalde, assume o tecido urbano para exploração de derivas (Debord, 1958) de alguma poesia visual associada á presença objetual. Estabelecem-se assim correspondências entre uma exposição em Porto Alegre (2007, bienal do Mercosul) e outra em Lisboa (2011, museu Berardo), trilhando também novos caminhos.

Cícero de Brito Nogueira (Brasil, doutorando em Lisboa), no artigo "Arnaldo Albuquerque: uma animação para além da lente do estereótipo" debruça-se sobre o filme de animação *Caracará, pega, mata e come*, de 1976, de Arnaldo Albuquerque, enquanto objeto contracultura, onde o riso é usado para desmontar ideologias.

Em "O Imenso Desenho de Um Breve Encontro: Álvaro Siza" por Raquel Pelayo & Maria Teresa Fonseca (Porto, Portugal) os desenho mais pessoais do arquitecto Álvaro Siza Vieira são visitados em contraponto com os desenhos de sua mulher, falecida há 42 anos, a pintora Maria Antónia Siza.

Trabalhando a memória e o esquecimento, Eduardo Vieira da Cunha (Brasil, Rio Grande do Sul), no texto «Escrever na areia, na água e no vento: o esquecimento em Martha Gofre» aborda as instalações desta artista que tentam medir os espaços de memória para enfatizar a impossibilidade da permanência.

O artigo «Territorios violentados: las marcas de lo indecible en la obra de Horacio Zabala» por María Silvina Valesini (Argentina, La Plata) mostra como as cartografias podem ser significativas, quer para exprimir lugares que podem ser de opressão, onde o mapa queima, como sítios que não existem, onde o mapa inventa locais seguros: as prisões para artistas (de 1974). As construções e planificações utópicas surgem como provocações aos territórios e aos seus administradores temporais.

Rosana Baptistella (Brasil, São Paulo), em «Brevidade — uma dança autor representacional em diálogo com rituais funerários dos índios Bororo» visita a obra de Fredyson Cunha que, através da dança associa o teatro Butoh aos ritos funerários índios da aldeia de Meruri, no Mato Grosso, Brasil: os ossos pintados, do índio que morreu, são integrados numa dança, onde o nome do falecido fica interdito até que um outro animal poderoso seja morto, mantendo o equilíbrio.

O texto «Semilla de animal humano de Estela de Frutos» por Beatriz Suárez Saá

(Espanha, Vigo) explora a obra da artista madrilena Estela de Frutos, que procura na semente a metamorfose das asas, ligando a fotografia à pintura e à escultura.

Sandra Gonçalves (Brasil, Rio Grande do Sul), no artigo «Fernando Lemos: a idade do tempo» debruça-se sobre o fotógrafo português, uma das referências do Grupo Surrealista de Lisboa, e da exposição de 1952 na Casa Jalco, no Chiado, contrapondo essa exposição com a de 2010, denominada *ex-fotos*.

Em “As ‘árvores tortas’ de Bernardino Lopes Ribeiro” por Carla Frazão (Portugal, Lisboa) é-nos revelado um artista popular já falecido, Bernardino Lopes Ribeiro, da região de Ourém, que escava literalmente fundas galerias e sobre elas inscreve baixo relevos e nelas entrega as suas esculturas talhadas em madeira: natureza, animais, bichos.

Manuel Adsuaru Ruiz (Espanha, Saragoça), no texto “El dinamismo en la obra de Vicente Martínez,” debruça-se sobre obras em ferro e bronze dos anos 80 deste escultor, onde a síntese da velocidade parece mobilizar as intencionalidades.

O artigo “Olhos que fascinam: reminiscências da morte nas fotomontagens de Odiros Mlászho,” por Ivana Soares Paim (Brasil, São Paulo) debate as fotografias / colagem de Mlászho da série de 1996, *Cavo um fóssil repleto de anzóis*, onde olhares de políticos dos anos 60, alemães, e ao acaso, são justapostas com olhos de bustos da época romana. Interroga-se a memória e utilidade do monumento.

Júlia Almeida de Mello (Brasil, Espírito Santo), no texto “A Grande Sereia: desconstruindo o cânone Disney através de Elisa Queiroz” recupera a obra performativa da falecida Elisa Queiroz, nomeadamente as suas referências ao género e à indústria cultural: a pequena sereia é agora grande, e apresenta-se impressa em lasanha.

Também seguindo uma linha crítica feminista da pós modernidade nas fotografias de Soledad Córdoba, o texto “Aproximación al lenguaje procesual-seriado en las artes plásticas en la baja posmodernidad: la obra de Soledad Córdoba” por Juan Loeck Hernández (Espanha, Vigo) debate as referências irónicas e artísticas desta artista que utiliza a autorrepresentação enfiada para criticar narrativas modernas.

Na secção de artigos originais por convite, Margarida P. Prieto (Portugal) apresenta o artigo “Tema e variações na Pintura: Quatro instalações pictóricas de Rui Macedo” onde o modo de Rui Macedo introduzir o seu trabalho pictórico no espaço expositivo ou museológico se torna num dos seus mais fortes argumentos poéticos, convocando uma quarta dimensão feita dos discursos sobre a arte.

Os vinte e quatro artigos apresentados neste número cinco da Revista Gama oferecem inúmeros pontos de vista sobre os discursos artísticos. Recupera-se obra desconhecida, mostram-se obras atentas aos outros artistas, descobrem-se

autores desaparecidos. Aqui a arte depositou-se, precipitou-se, tornou-se visível ao resgate. O resgate, operação de amor, é feito por artistas. Os públicos estão no futuro, à nossa espera.

Referências

Malraux, André (1988) *As Vozes do Silêncio I: O Museu Imaginário, As Metamorfoses de Apolo*. Lisboa: Livros do Brasil. ISBN: 9789723811391

Debord, Guy (1958) "Teoria da deriva." *Internacional Situacionista*, N°2. [Consult. 2015-02-25] Disponível em URL: <https://teoriadoespacourbano.files.wordpress.com/2013/03/guy-debord-teoria-da-deriva.pdf>

com/2013/03/guy-debord-teoria-da-deriva.pdf

Hegel, Wilhelm Friedrich (2011)

Fenomenologia do espírito. Petrópolis: Vozes. ISBN : 8532627692

Saussure, Ferdinand (1999) *Curso de linguística geral*. Lisboa: Dom Quixote. ISBN 972-20-0056-X

Artigos originais

Original articles

Ateliê do Antigo Matadouro: a gênese de uma cultura ceramista

*A studio at the old slaughterhouse:
the genesis of a potter culture*

KLEBER JOSÉ DA SILVA*

Artigo completo submetido a 5 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro 2015

*Artista Plástico e Professor no curso de Artes Aplicadas da Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ). Bacharelado em Artes Plásticas pela Universidade Estadual Paulista (UNESP); Licenciatura em Artes pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo; Mestrado em Artes UNESP.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de São João del Rei, Campus Tancredo Neves, Departamento de Arquitetura Urbanismo e Artes Aplicadas, Curso de Artes Aplicadas. Praça Frei Orlando, 170, Centro, São João Del-Rei, Minas Gerais, CEP 36307-352 — Brasil. E-mail: falakleber@gmail.com

Resumo: A instalação do Ateliê do Antigo Matadouro na cidade de Cunha — SP no ano de 1975, representa a gênese de uma nova cultura ceramista local. O pioneirismo deste grupo estabeleceu bases para a criação de um dos mais importantes polos ceramistas brasileiros da atualidade e que continua a inspirar a criação de novos ateliês que tem nas queimas a lenha de Alta Temperatura, parte fundamental de sua poética de criação.

Palavras-chave: Cerâmica Artística de Alta Temperatura / Cunha / Forno Noborigama / Ateliê do Antigo Matadouro.

Abstract: *Installation of the Old Slaughterhouse Studio in the city of Cunha SP in 1975, is the genesis of a new local potter culture. The pioneer of this group established basis for the creation of one of the most important Brazilian centers of today potters and continues to inspire the creation of new studios that have the burning firewood High Temperature, fundamental part of his poetic creation.*

Keywords: *High Temperature Ceramics / Cunha / Noborigama Oven / Studio Old Slaughterhouse.*

Introdução

Situado a extremo leste do Estado de São Paulo, na região conhecida como Vale do Paraíba, o Município de Cunha, tem sua origem atrelada à rota de escoamento do ouro extraído das Minas Gerais para o porto de Paraty-RJ, com destino a Portugal, em meados do século XVIII (Figura 1).

Nesta época, a cidade de Cunha se consolidou como parada obrigatória para tropeiros que trilhavam o caminho, a ponto de atrelar amplamente sua economia ao abastecimento destes viajantes. É neste contexto que emerge uma das primeiras manifestações da cultura ceramista no Município: a Cerâmica das Paneleiras.

Com o aumento substancial nos volumes da mineração do ouro, o caminho Minas Gerais X Paraty, que normalmente durava por volta de dois meses para ser percorrido, passa a não atender com tanta propriedade às necessidades de escoamento da produção. Uma nova rota é então estudada e quando entra em plena operação (segunda metade do século XVIII) o Caminho Novo, permite percorrer de Ouro Preto-MG à cidade do Rio de Janeiro, em cerca de 15 dias (a cavalo), tornando obsoleto o caminho Minas X Paraty.

Pouco a pouco "Cunha, antes uma etapa importante numa das maiores vias de comunicação do Brasil meridional, é deixada à margem e finalmente esquecida." (Willems, 1947:16).

Cunha só volta a figurar de forma relevante no cenário econômico regional a partir da década de 1990, com a consolidação de uma série de ateliês de cerâmica, nascidos pela influência direta daquele que foi o precursor da cultura ceramista de Alta Temperatura na cidade, o grupo fundador do Ateliê do Antigo Matadouro.

1. Uma história de Pioneirismo

É a partir de sua chegada que se insere na cultura ceramista local, até então referenciada pela produção de tijolos em olarias e confecção de painéis de barro, uma série de outras referências sobre a concepção e criação do objeto cerâmico, tais como: a assinatura como forma de evocar a autoria dos trabalhos; a introdução do esmalte como elemento estético e estrutural; o torno elétrico como ferramenta de modelagem; o Ateliê como espaço de criação; o forno enquanto estrutura construída com tijolos refratários, e a queima em Alta Temperatura.

Amparados por algumas peças de mostruário, Mieko Ukeseiki, Toshiyuki Ukeseiki, Rubi Imanishi (Japoneses), Alberto Cidraes (Português), Vicente Cordeiro — Vicco e seu irmão Antônio Cordeiro — Toninho (os únicos Brasileiros do grupo), chegaram a Cunha no mês de Setembro do ano de 1975. Dizendo estar procurando um local para instalar um Ateliê coletivo de cerâmica, conseguiram

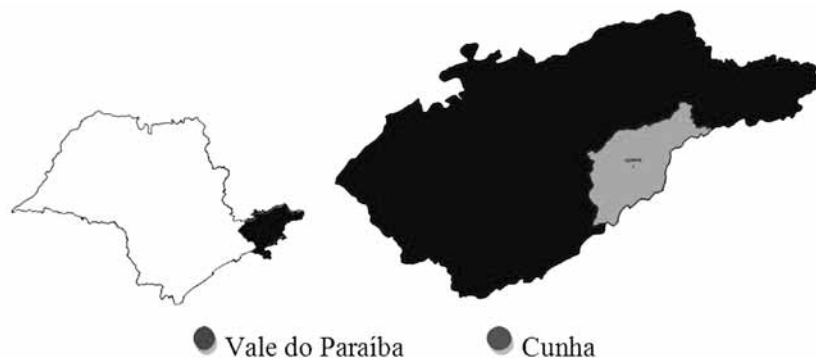


Figura 1 · Mapa do Estado de São Paulo, com destaque para a região do Vale do Paraíba e Cunha. Fonte: Própria

convencer o então prefeito José Elias Abdalla (Zelão), a ceder em regime de comodato, as instalações do antigo matadouro municipal, para instalação do tal Ateliê. Daí o nome: Ateliê do Antigo Matadouro (Figura 2).

Muito provavelmente Zelão, percebeu na proposta do grupo uma possibilidade, mesmo que remota, de alavancar o turismo na cidade que, apesar de ser considerada já no ano de 1948, uma das poucas instâncias climáticas do Estado de São Paulo, até então não havia se projetado como local de frequência turística.

Independente das motivações que o prefeito da cidade possa ter tido, o fato é que para aquele grupo de amigos, a escolha daquela região para a instalação do ateliê, nada teve de acaso. O grupo queria se instalar em alguma cidade do eixo Rio/São Paulo, por serem os dois maiores mercados consumidores brasileiros e Cunha fica praticamente no meio deste caminho (227 Km de São Paulo e 280Km do Rio de Janeiro). Apesar de já terem percorrido várias cidades da região e até mesmo encontrado, no Município de Lagoinha, uma propriedade à venda, cujas características atendiam suas necessidades, mas diante da oferta de cessão gratuita do espaço feita por Zelão, optaram por se instalar em Cunha. Também o relevo montanhoso da região foi fator determinante para a instalação dos ceramistas, isso por causa do tipo de forno escolhido por eles, como ferramenta de trabalho: o forno Noborigama. Uma das características deste tipo de equipamento é sua vocação rural: pelas dimensões avantajadas e por usar lenha como combustível, seu uso no meio urbano torna-se inviável, também sua arquitetura, em degraus ascendentes, otimiza o aproveitamento do calor, ou seja, ele precisa de um terreno íngreme para ser construído.



Figura 2 · José Elias Abdalla (Zelão), 1974.
(Veloso, 2010).

O Ateliê do Antigo Matadouro consubstancia uma ideia gestada muito distante dos limites geográficos de Cunha e mesmo do Brasil. No ano de 1972, Arquiteto Alberto Cidraes, então com 27 anos de idade, acompanhado de sua esposa Maria Estrela, estava a estudar habitação tradicional no Japão. À medida que se davam seus estudos no campo da arquitetura, outras descobertas começavam a cativar os olhares do jovem casal, entre as quais, a maior e mais transformadora foi sem dúvida a Cerâmica Japonesa. A história, as formas, as cores, a relação com a natureza, a meticulosidade do acabamento de cada peça lhes encantam a ponto de produzir e queimar algumas peças, em fornos de amigos ceramistas.

Neste período conhecem o casal Ukeseki. Toshiyuki um jovem ceramista, tendo como grande ideal poder um dia ter em seu Ateliê um forno Noborigama, e Mieko, enfermeira por formação, ceramista por opção.

Influenciados pelo pensamento de ceramistas como Shoji Hamada, Kanjiro Kawai e Kenkichi Tomimoto, que no início do século XX criaram no Japão o Movimento chamado Mingei, aos poucos foi surgindo a ideia de um projeto de construção coletiva de um Ateliê. Voltar para Portugal implicaria a Alberto a obrigação de alistamento nas forças armadas, em guerra com colônias africanas (Angola, Guiné Bissau e Moçambique). Começam então a fazer planos de vir para o Brasil, ideia esta surgida a partir da amizade deles com brasileiros quando Alberto ainda estudava arquitetura em Portugal.

No ano de 1973 Alberto Cidraes e Maria Estrela chegam ao Brasil, mais especificamente à cidade de São Paulo onde trabalharam por alguns meses respectivamente como arquiteto e interprete de língua inglesa. Conhecem Gilberto Jardineiro e os irmãos Vicente (Vicco) e Antônio Cordeiro (Toninho), um ano depois Alberto Cidraes, Maria Estrela, Antônio Cordeiro e Gilberto Jardineiro mudam-se para o Estado da Bahia, ilha de Itaparica, na comunidade de Cachaprego. Em busca de um convívio mais próximo com a natureza, formaram o grupo Take (Bambú), experiência esta que dura dois anos e que seria segundo depoimento de Alberto Cidraes “o germen precursor do grupo que se instalaria em Cunha no ano de 1975”.

Um dos traços que contribuiu para a agregação do grupo, era a maneira comum de ver a cerâmica e a vida. “Nosso projeto passava pelo naturalismo e pelo experimentalismo”, explica Alberto Cidraes. Queríamos queimar a lenha em forno Noborigama e usar para a produção das peças, o que a natureza oferecia: barro, os materiais de esmalte, as cinzas da lenha empregada na queima das peças. (Ukeseki, 2005:11).

Entre os anos de 1975 e 1988, Cunha contava com quatro ateliês de cerâmica, remanescentes diretos do Ateliê do Antigo Matadouro e praticamente toda a produção era comercializada com galerias, lojas de decoração e Shoppings principalmente das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Apenas na década de 1990 é que se estabelece um canal consistente de comunicação que efetivamente aproximou o consumidor final, da cerâmica ali produzida. Por meio das aberturas de Fornada (Kamabiraki), promovidas inicialmente pelo ateliê de Gilberto Jardineiro e sua esposa Kimiko Suenaga a cerâmica de Cunha passa cada vez mais a ganhar visibilidade e consequentemente a atrair novos ceramistas.

Em dia de Kamabiraki, Gilberto Jardineiro assume o papel de “mestre de cerimônia”. Em horários predefinidos (10h00min; 12h00min; 14h00min. e 16h00min.), abre-se uma das câmaras do forno, cada qual acompanhada por uma explicação fervorosa sobre aspectos geológicos, históricos, estruturais, do objeto cerâmico e do forno Noborigama. Durante aproximadamente uma hora, ele entretém os visitantes, alternando entonações de voz, piadas, seriedade, explicações teóricas, práticas (pintura de peças, estados da argila, composição de esmaltes, tipos de minerais usados, diferença estética entre queimas de Alta e Baixa Temperatura, etc.

Munido deste grande leque de possibilidades, o Ateliê Suenaga e Jardineiro consegue apresentar a Cerâmica por um viés onde a história, a pesquisa de materiais, a ação profissional, coletiva e coordenada de toda uma equipe de trabalho, atrela-se em prol de um objetivo comum, tudo isso sem que seja necessário abrir mão de sua dimensão “mágica”, inerente a este tipo de ofício. Cria um belo contraponto à visão romântica de Cerâmica como sendo apenas um

trabalho harmonioso e prazeroso com os quatro elementos da natureza: fogo, terra, água e ar. Ao final da apresentação, com a câmara já aberta, não raramente as cerâmicas são retiradas sob flashes e aplausos, a empolgação do público, encantado com a riqueza da quantidade de informações recebidas, leva algumas pessoas até mesmo a “disputar” por determinadas peças.

Receber a visita no próprio Ateliê e vender a peça no próprio Ateliê tem duas coisas muito positivas, primeiro para o ceramista ele se desvencilha do problema de vender a peça, por que fazer a peça é uma coisa muito prazerosa [...]. Conhecer as pessoas que vão usar, que vão levar a sua cerâmica, pode parecer uma coisa desnecessária do ponto de vista artístico, mas do ponto de vista da cerâmica é fantástico você conhecer as pessoas que olham para sua cerâmica e falam: nossa que legal, eu vou levar isso. Então a coisa do vender a cerâmica é uma questão que pouco se discute como, por que é uma coisa comercial e tal, mas é ela que define como você vai ser como ceramistas [...] no nosso caso nós encontramos uma fórmula bem legal de vender a cerâmica, no próprio Ateliê, conversa, explica, a pessoa não leva só o objeto, essa é uma coisa legal, ela leva o objeto e a sua história, isso é importante para a cerâmica. (Jardineiro, 2011)

Conseguir desvincular a venda de seus trabalhos, da necessidade de oferecê-los a galerias, lojas de decoração e feiras de outros centros urbanos, institui localmente uma nova mentalidade de comercialização do objeto cerâmico que passa a ser apresentado como um bem cultural, com alto valor agregado. Com isso a Cerâmica passa a atrair cada vez mais pessoas e impulsionar uma série de investimentos na economia local, voltados principalmente para o acolhimento turístico, como também estimulam a chegada de novos ceramistas, colaborando para que a cidade seja cada vez mais reconhecida como importante polo ceramista nacional (Figura 3).

Conclusão

Em Cunha, ao longo destes últimos 40 anos, paralelamente à decadência das Olarias e o praticamente desaparecimento das Paneleiras, a cerâmica produzida em ateliês, graças à experiência do grupo do Antigo Matadouro imprimiu outros olhares sobre a relação até então existente entre o objeto cerâmico e sua relevância no cenário artístico e econômico da cidade. Aquilo que anteriormente cumpria funções muito específicas dentro da dinâmica social local: no caso das Olarias, o uso da cerâmica na arquitetura, e as Paneleiras com a função de suprir, em dado momento histórico, principalmente com seus potes e panelas, necessidades utilitárias das famílias locais, passa a figurar também como foco de atração turística e aos poucos se enquadrar com objeto de valor artístico.

O grupo que ficou conhecido como Grupo do Antigo Matadouro durou pouco mais de sete meses com sua formação original, seus membros, todos eles,



Figura 3 - Abertura de forno, Ateliê Suenaga e Jardineiro. Fonte: própria

em algum momento foram buscar novas experiências fora dali. Alguns acabaram voltando, como no caso de Alberto e Mieko, outros encontraram seus rumos n'outros cantos e jamais voltaram: Toshiyuki de volta ao Japão continua exercendo o ofício de ceramista, Rubi Imanishi de volta a São Paulo retomou o desenho como prática expressiva, os irmãos Cordeiro seguiram para Teresópolis-RJ, construíram seus Ateliês, vindo a falecer Toninho em 1991 e Vicco em 1998.

Curiosamente, do Antigo Matadouro de Cunha, ao revés de sua finalidade primeira, produziu-se vida. Desta semente nasceram outros ceramistas: Augusto de Campos Leí Galvão e Luiz Toledo, a princípio atuando como aprendizes, mas que acabaram rapidamente se emancipando a ponto de formar seus próprios Ateliês. Ali instalados até hoje são também mantenedores da queima em Alta Temperatura, do forno Noborigama, do olhar ritualístico para a produção e queima das peças.

Com o passar dos anos a produção de tais ceramistas, aliada às memórias da cerâmica já produzida na cidade, consolidou o FAZER CERÂMICA como uma das vocações do Município.

Referências

Ukesekei, Mieko (2005) 30 anos de Cerâmica em Cunha. Cunha-SP: JAC Gráfica e Editora
Veloso, João José de Oliveira (2010) A História de Cunha: Freguesia do Facão:

A Rota de Exploração das Minas e Abastecimento de Tropas. Cunha-SP: Centro de Cultura e Tradição de Cunha. JAC Gráfica e Editora

Os corpos toilette de Vilma Villaverde

*The bodies niceties
of Vilma Villaverde*

MARIA REGINA RODRIGUES*

Artigo completo submetido a 15 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Artista Visual. Licenciatura em Artes Visuais — Universidade Federal de Uberlândia (UFU); Mestrado em Comunicação e Semiótica — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP); Doutorado em Comunicação e Semiótica, PUC/SP.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Centro de Artes (CAR). Departamento de Artes Visuais (DAV), Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA). Av. Fernando Ferrari, 845. CEP 29015-500 Goiabeiras — Vitória/ES, Brasil. E-mail: mregina.r@uol.com.br

Resumo: Este estudo aborda a cerâmica na arte contemporânea utilizando a crítica genética como metodologia de análise. Nosso recorte é o projeto poético da artista argentina Vilma Villaverde que propõe construir suas peças cerâmica integradas com os objetos sanitários. Podemos dizer que suas obras parecem sair dos artefatos sanitários levando para a galeria (espaço público), um material que em geral é usado pelas pessoas num espaço privado, os objetos sanitários.

Palavras-chave: Arte contemporânea / cerâmica / crítica genética.

Abstract: This study addresses the ceramics in contemporary art using the critical genetic and methodology of analysis. Fitting clipping is the project of poetic artist Argentina Vilma Villaverde that proposed to construct their ceramic parts integrated with sanitary objects. We can say that their works seem to exit of sanitary artifacts leading to the gallery (public space), a material that is generally used by people in a private space.

Keywords: Art contemporânea / ceramics / genetic criticism.

Introdução

Este estudo dá continuidade ao nossa pesquisa realizada no doutorado que teve como foco o processo de criação dos artistas ceramistas contemporânea. Com o objetivo de ampliar nosso estudo dentro da cerâmica nas artes visuais, optamos por pesquisar artistas que escolheram a cerâmica como matéria prima para construir suas obras.

O ponto de partida deste estudo foi o Congresso de Cerâmica em Curitiba (realizado juntamente com o Salão de cerâmica em julho de 2010), quando tive oportunidade de conhecer vários artistas ceramistas e suas obras, em especial a artista Vilma Villaverde de Buenos Aires, quando apresentou sua obra no catálogo e relatou suas experiências com a argila.

Após esse curto diálogo, ficou a curiosidade de conhecer o processo de criação da artista, quando decidi marcar uma visita em seu ateliê com o propósito de entrevistá-la visando compreender de que maneira a obra foi gerada, com o objetivo de entender seu mecanismo de criação em especial as figuras com objetos sanitários, obras que parecem sair dos artefatos sanitários de uma maneira surpreendente, por acreditar que o diálogo com o artista em seu espaço de produção contribui para entendermos como são seus modos de apreensão do mundo, suas seleções, e de que algum modo, ela leva todo esse conhecimento para sua obra em criação.

Para este estudo, tomarei a crítica genética de base semiótica como instrumento teórico para a leitura do processo de criação da artista. O processo de criação da artista estará sendo visto como um processo de transformação sob dois pontos de vistas, ou melhor, sobre dois momentos pontuais, mesmo sabendo que, um serve de sustentação para a construção do objeto seguinte.

1. Documentos de processo

Nossa proposta, ao realizar o estudo de caso, é acompanhar e compreender os mecanismos criativos utilizados pela artista, na busca de elucidar seus processos criadores. Isso nos leva aos procedimentos da cerâmica que estamos tentando mapear, permitindo estabelecer contornos para a relação que a artista estabelece com a matéria ao longo de cada processo criador. O estudo do processo nos dá condições de conhecer os vários momentos da obra em construção e as opções da artista.

Durante a análise, vamos usar obras consideradas prontas como ponto de partida dos quais iremos retroceder, buscando compreender e demarcar as etapas durante o processo, procurando refletir sobre decisões tomadas pela artista ao longo de sua gênese. "O significado de todo material, relativo ao ato

criador, brota na relação estabelecida com a obra considerada final, que atua como ponto de apoio para nosso acompanhamento de decisões do artista ao longo do processo” (Salles, 2004: 2).

Como se dá o processo de criação de Vilma Villaverde? Sabemos que há várias maneiras de o artista registrar seu percurso. Alguns deixam seus estudos nas paredes do ateliê, outros usam a própria parede com suporte, há também aqueles que utilizam diários, cadernos, cadernetas, tudo isso são arquivos como instrumentos auxiliares do processo criador do artista. Esse momento equivale ao movimento gráfico. Mas nem todo artista que atua com a matéria argila usa esses procedimentos de criação, Villaverde é uma delas que, seu movimento se dá diretamente com a matéria. A artista inicia seu trabalho diretamente com argila, material que escolheu para se expressar, e com ele ela vai materializando seus projetos. O foco de seu processo parece-nos estar centrado no diálogo contínuo com a matéria, e ao longo da execução da obra, a artista vai projetando e definindo os contornos do objeto, materializando as idéias geradoras.

Após contatos com Villaverde, por meio de e-mail, obtivemos livre acesso para a uma visita, possibilitando-nos conhecer seu acervo, ou melhor, seu espaço de trabalho que guardam índices de seu pensamento criador. Pelas entrevistas, percebemos que suas decisões não são registradas, ou muitas vezes, quando são realizadas, se perdem ao longo do processo. Desse modo, podemos dizer que não temos acesso a todo percurso criativo da artista. Na entrevista em agosto de 2010, Villaverde revela: “Não faço anotações, e quando desenho, são em pequenos papéis que logo em seguida vão para o lixo”.

Dada a característica muito particular do seu processo de criação, fomos levados a utilizar os registros fotográficos e videográficos realizadas em seu ateliê, em agosto de 2010, material que podemos considerar como documento de processo de Villaverde, como um arquivo vivo de seu percurso.

Outros materiais de grande relevância, foram os vídeos na internet, entrevistas e fotos em catálogos que procuraram narrar os processos, registrando fragmentos de seu percurso criador: um tempo recortado no contínuo da criação.

Com esse inventário, tornou-se possível investigarmos com um olhar mais cuidadoso o processo da artista, com o objetivo de explicar na sua especificidade, confrontando com suas obras, além ampliar nosso conhecimento sobre o processo de criação da cerâmica como linguagem.

2. Só, no espaço das memórias

É interessante olhar para o trabalho de Vilma Villaverde como um contínuo projeto poético, nesse caso a obra é rascunho da outra. A artista ocupa lugar de

destaque como criadora e artesã, como um percurso de seu caminho criativo.

"Para entendermos o processo de criação, em especial aqueles que optaram pela cerâmica, devemos primeiro observar os modos de relação que o artosta estabelece com seu ateliê" (Rodrigues, 2004: 80).

Em seu espaço de criação é possível observar marcas deixadas de seu percurso em obras anteriores, tais como resíduos e materiais, testes, fotos, livros, catálogos das obras entre outros materiais que ficam ao alcance da artista para ser consultados. Aqui podemos observar como a artista relaciona com o mundo e como constrói sua obra no âmbito de seu projeto poético. A artista vive neste mundo particular, convivendo com as figuras que vai construindo, como lembranças que vão se materializando.

O seu ateliê é um mundo particular, com uma organização bem peculiar. São dois espaços bem distintos: no primeiro (Figura 1, Figura 2) é onde acontece o diálogo permanente com a produção, onde a artista passa maior parte do dia produzindo, um apartamento todo ocupado tanto por obras em construção como trabalhos experimentais realizados no início de sua carreira.

Seu espaço de produção está localizado no apartamento térreo, se confunde como lugar de uma casa, pois, além dos espaços para produzir e queimar suas peças e depositar seus materiais; a artista mantém uma cozinha, uma sala e um escritório, lugares que vão sendo impregnados de experimentações e ao mesmo tempo, os elementos ali presentes passam a fazer parte da obra tais como ventiladores, máquina de costura, máquina de escrever, etc. Podemos dizer que ao conviver com estes objetos eles vão contaminando seus experimentos durante o processo de criação, num diálogo constante entre casa e ateliê.

Além do espaço de ateliê, outro apartamento localizado no segundo andar do prédio vai sendo alterado de acordo com a entrada de novas peças. Durante o percurso pelos corredores, o silêncio parece conduzir o visitante até o espaço para conhecer as peças que lá habitam, um espaço tomado pelas obras, organizadas de tal forma que parecem convidar o espectador a participar de um mundo particular: de um lado, o passado, do outro, um tempo que se projeta para além do nosso cotidiano, um mundo de fantasias, de experiências não vividas.

Nele a dinâmica do espaço vai sendo alterado, de acordo com suas necessidades. O apartamento como moradia vai aos poucos sendo tomado pelas obras prontas, como se as peças fossem invadindo os ambientes: sala e quartos, cozinha. Os espaços foram ganhando uma ambientação cenográfica à medida que iam sendo ocupados pelas figuras personagens. No intuito de manter a funcionalidade dos quartos, a artista aproveitou o pé direito construindo um mezanino onde adaptou um pequeno ambiente para hospedar visitantes. Esta

construção possibilitou uma maior visualização de suas obras, adaptando o lugar para funcionar como uma pequena galeria particular. “Quando falamos de ateliê, estamos propondo ir além do lugar de produção, procurando pensar como se dá a relação do artista com o espaço, desde o momento em que pensa a obra, até a construção de sua história, levando em conta o espaço de exposição” (Rodrigues, 2004: 80).

Mas a artista não se limita a trabalhar apenas no seu espaço de ateliê, já fez várias viagens com o objetivo de construir suas obras nos lugares onde é convidada a expôr, dentre eles podemos citar: Japão e Espanha, que segundo a artista, possibilitou a dinâmica de um trabalho constante, não se prendendo ao espaço, mas as idéias a partir das apropriações de objetos, no caso específico, as louças sanitárias.

3. Encontro com a matéria

A relação de Vilma Villaverde com o material argila se deu na década de 70 no século passado, quando teve interesse em trabalhar com o tridimensional. Começou no ateliê de Mireya Baglietto, fazendo vários experimentos técnicos, procurando explorar os limites da matéria além de conhecer os materiais cerâmicos como esmaltes, engobes, etc tendo como resultados objetos utilitários.

Na busca por uma poética pessoal, a artista exercita dois materiais paralelamente, a modelagem em argila e entalhamento sobre pedra, pois via neste segundo material maior liberdade para se expressar. Estas escolhas nos faz refletir sobre a atuação do artista com materiais tão opostos, o que acarreta atitudes também opostas, a cerâmica por ser um processo de adição entregando-se maleável à manipulação; ao contrario da pedra que tem que trabalhar por subtração para obter a forma, rígida exigindo da artista um embate corpo a corpo com a matéria. Esta experiência durou aproximadamente 15 anos e foi fundamental para a delimitação de ações posteriores.

4. matéria dos “recuerdos”

Após a convivência com estes dois materiais, a artista buscou outros conhecimentos com o escultor Leo Tavella, neste momento seu trabalho ganha um outro caminho, o da escultura cerâmica, tendo como foco o corpo humano, momento em que a artista une os dois fundamentos anteriores, a cerâmica como material utilizando uma ação próxima ao trabalho com a pedra, a subtração do barro. Podemos dizer que sua experiência com a pedra, contribuiu para realização das grandes esculturas, tendo como referência uma pesquisa com a fotografia do final do século XX.

Viu num processo de transição da vasilha ao retrato, como primeiro desafio,

a partir daí não retornou a cerâmica utilitária, mas esse processo serviu para trabalhar suas esculturas com conhecimento técnico. Utilizava fotografias antigas como base para construção das peças cerâmicas. A artista produziu imagens bastante variadas, inspiradas nas fotos constituindo diversos subgrupos, com diferentes temas. Há os que são inspirados em fotografias em close, representando parte do corpo, mantendo o enquadramento fotográfico.

Há outros que são pegos de surpresa, como imagens flagrantes do cotidiano, apresentando figuras em diferentes ações, grupos conversando, pessoas trocando olhares ou até mesmo casais abraçados.

Podemos observar nessas obras, que a artista trabalha incansavelmente, tendo como preocupação a proporção das figuras e os detalhes, desde as dobras nas vestimentas até acessórios como botões, óculos e cabelos, sapatos, chapéus que complementam um cenário de época.

Muitas vezes a artista complementam um cenário de época reforçado pelos objetos antigos como a Figura 7: grade, bancos. Tudo isto acaba proporcionando como num visor, uma maior proximidade com as imagens que usou como referência.

A artista trabalha solitariamente, construindo figuras em tamanho real, como se ela materializasse estas imagens fotográficas, convidando-as a ocupar seu mundo particular.

É importante observar como estas obras deixam transparecer elementos-chaves para a compreensão da postura da artista frente às imagens, que desenvolveu mais adiante: atenção dada ao material e também ao procedimento técnico que permite um certo "realismo" na obra.

Painéis em relevo foi outra experiência realizada pela artista tendo as fotos como referência, nele está presente a representação do entorno, como um espaço construído. A imagem fotográfica ganha volume, como uma imagem em 3 dimensões. Os temas são diversos, variando de acordo com o interesse da artista, no entanto, nesse procedimento não se limita a produzir simples ilustrações, elas são sempre interpretações em alguns casos originais.

Nesta obra podemos observar como a artista utiliza a imagem fotográfica como referência, mantendo o enquadramento fotográfico, porém esculpido em diferentes planos. Esta foi uma etapa intermediária e bastante importante. A presença dos personagens, pessoas representadas a partir da imagem dada, onde a foto, legitimava não só a existência, mas também o culto às figuras que conviveram com a artista, imagens que chegaram até ela e que se impunham com suas narrativas.

Os pigmentos é outro ponto importante, em alguns casos, a artista usa engobes de forma a passar para o observador a ideia de imagens envelhecidas, como as fotos antigas.



Figura 1 · Vilma Villaverde. *Maños*, 1985. 100 x 55 x 45.

Argila e pigmentos. Fonte: <http://vilmaceramista.wix.com/>

Figura 2 · Vilma Villaverde. *El paseo*, 1987, 120 x 100 x 70.

Argila e pigmentos. Fonte: <http://vilmaceramista.wix.com/>

Figura 3 · Vilma Villaverde. *Graciones*, 1989, 160 x 160 x 150.

Argila, pigmentos, banco e grade. Fonte: <http://vilmaceramista.wix.com/>

Figura 4 · Vilma Villaverde, *La foto II*, 1987. Fonte: <http://vilmaceramista.wix.com/>

5. Corpos toilette

Retomando o percurso da artista como processo, podemos dizer que suas obras subseqüentes foram uma abordagem mais orgânica de seu trabalho onde os materiais assumem como elementos condutores de seu percurso, em particular os sanitários.

Essa escolha não foi aliatória, a artista ganhou um bidê antigo e decorado, o qual achou muito lindo, primeiramente ficou observando muito tempo o sanitário sem saber o que fazer, até que um dia viu que a forma lembrava um "corsé", aí percebeu que deveria completá-lo com partes do corpo feminino a partir do objeto já existente. De acordo com a artista, a partir dessa escultura, seu trabalho mudou, pois encontrou no objeto sanitário a liberdade que havia sentido com a pedra. (Entrevista, agosto, 2010)

A partir daí a artista começa a apropriar das peças sanitárias, fazendo seleções de objetos retirados do seu contexto de uso para transformá-los em obras a partir da modelagem em argila, dando ao material um novo sentido, é uma criação com base no referencial, no caso de Villaverde, o sanitário.

"Apropriação", em termos gerais, refere-se, basicamente, ao ato de alguém se apossar de alguma coisa que não é sua como se assim o fosse. Na arte contemporânea, essa expressão pode indicar que o artista incorporou à sua obra materiais mistos e heterogêneos que, no passado, não faziam parte do campo da arte, tais como imagens, objetos do cotidiano, conceitos e textos. (Perez, 2008)

Villaverde dá continuidade ao trabalho pesquisando os diferentes sanitários, e faz deles um aliado para sua ação artística, não apenas como elemento decorativo como vestimenta para o corpo como na primeira obra, mas agora, como membros ou partes do corpo.

A partir daí, a artista passou a incorporar as peças cerâmicas industriais nos corpos escultóricos em grandes dimensões, ora completando com a modelagem em argila, completando o corpo, ora criando uma montagem de forma a deixar partes para serem completadas pelo observador., quando necessário, usa outros elementos incorporados no sanitário, como podemos ver a fig. onde a artista utiliza fragmentos de um violino fixado no sanitário.

A artista fala o por que escolhe trabalhar com a figura feminina: Cuando trabajaba con los sanitarios, por su carácter, sobre todos de la década del cincuenta, daban mucho en su forma a la mujer, las caderas por ejemplo, aunque si bien después cuando trabajé con mingitorios hice parejas, el hombre y la mujer. El general me interesa la mujer, al principio trabajaba toda la figura de un solo color, como desnuda, después me di cuenta que le tenía que hacer cortes para honerarla, y para disimularlo, me venían bien la ropa, los guantes por ejemplo. Al principio fue así, después me gustó la idea,



Figura 5 · Vilma Villaverde. "Corset", 1987, 150 x 60 x 45.

Vilma Villaverde. Argila, pigmento, vidrado e sanitário.

Fonte: <http://vilmaceramista.wix.com/>

Figura 6 · Vilma Villaverde modelando em seu ateliê na Argentina.

Fonte: <http://vilmaceramista.wix.com/>

Figura 7 · Vilma Villaverde. "Cymnas", 2002, 285 x 115 x 65 cm.

Argila, pigmento, vidrado e sanitário. Fonte: <http://vilmaceramista.wix.com/>

Figura 8 · Vilma Villaverde. "Violino", 2001. 40 x 50 x 70 cm.

Argila, pigmento, vidrado e sanitário. Fonte: <http://vilmaceramista.wix.com/>

todo lo erótico que daba el hecho de hacer guantas o calzones, y se incorporó a mi trabajo. (Entrevista realizado por Drys, febrero, 2009)

A cor também foi alterado pela artista, antes usava engobes para representar cenários e as pessoas de época, agora faz opção por cores intensas e vibrados, não apenas para dialogar com os sanitários, mas como um olhar para a nova realidade vivida.

Aspectos conclusivos

O presente texto abordou a cerâmica contemporânea por meio da temática da apropriação trabalhada por três tipos de olhares: a fotografia antiga como suporte da construção das esculturas e os relevos e, por fim, a apropriação do objeto utilitário como passagem para a arte. Essas três abordagens foram elencadas como categorias de análise para pensarmos como a artista percorreu diferentes procedimentos na cerâmica. No entanto, a escolha da artista não foi aleatória, pois seu projeto poético foi alterando para encontrar um meio próprio de construir sua obra, em especial peças integradas com os objetos utilitários. A partir da descoberta do bidê, suas obras parecem sair dos artefatos sanitários de uma maneira surpreendente. A artista levou para o público (a galeria) um material que em geral é usado pelas pessoas num espaço privado (objetos sanitários), criando diferentes esculturas, na maioria femininas. A narrativa apresentada pela artista demonstra um diálogo entre o material escolhido e sua ação, porém, fica evidente o contraste entre o material industrial apropriado, das figuras por ela modeladas. Com estas obras, Villaverde desenvolve uma poética que se manifesta um tipo de realismo fantástico, onde há ironia e humor, criando meios e recursos para expressar.

Nesse sentido, o presente trabalho não somente propõe-se apresentar o processo de uma artista contemporânea por meio de seus processo, como também apresentar o resultado dessa produção cerâmica contemporânea.

Referências

- Museo de Arte Lopez Claro. Silvio Oliva
Drys (2009) *Silencios: Vilma Villaverde*.
Catálogo. Buenos Aires, Argentina, 06/03
al 25/03 de 2009.
- Perez, Karine Gomes (2008) "Apontamentos
Sobre o Conceito de Apropriação e seus
Desdobramentos na Arte Contemporânea."
Revista Digital Art & — ISSN 1806-2962
— Ano VI — Número 10 — Novembro
— Webmaster [Consult. 20150115].

- Disponível em <http://www.revista.art.br/site-numero-10/trabalhos/42.htm>
- Rodrigues, Maria Regina. 2004 *Obras em processo: interações comunicacionais no processo de criação de duas ceramistas brasileiras*. Doutorado em Comunicação e semiótica. PUC/SP.
- Salles, Cecília Almeida (2004) "Espaço de eloquência". In: *Manuscrita: revista de crítica genética*, São Paulo, nº 12, jan. p.159-169

Prácticas estructurantes de la corporalidad en las performances de Héctor Acuña, artista visual peruano

Structuring practices corporeality in the performances of Héctor Acuña, Peruvian visual artist

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA*

Artigo completo submetido a 10 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Mihaela Radulescu de Barrio de Mendoza. Artista visual. Dirección de Estudios. Directora Laboratorio de Investigaciones y Aplicaciones de Semiótica Visual. Directora Revista Memoria Gráfica.

AFILIAÇÃO: Pontifícia Universidad Católica del Perú (PUCP), Facultad de Arte, Dirección de Estudios y Especialidad de Diseño Gráfico. Av. Universitaria 1801, Lima, Perú. E-mail: mradule@pucp.edu.pe

Resumen: Esta ponencia aborda las performances de Héctor Acuña, artista visual peruano. Analiza el discurso del cuerpo en la dinámica social de asimilación / exclusión, como proyecto artístico de representación y significación de la diferencia. Esta evaluación y el estudio de los operadores formales y afectivos de las prácticas estructurantes permiten la comprensión de la relación del artista con el valor resultante y su proyecto de interacción con la comunidad.

Palabras clave: Performance / cuerpo / significación / práctica estructurante / diferencia.

Abstract: *This paper addresses the performances of Héctor Acuña, Peruvian visual artist. It analyzes the discourse of the body in the social dynamics of assimilation / exclusion, as art project of representation and significance of the difference. This assessment and the study of formal and affective operators of the structuring practices allow the understanding of the relationship between the artist and the resulting value and his community interaction project..*

Keywords: *Performance / body / meaning / structuring practice / difference.*

Introducción

La performance recrea constantemente sus referentes y significados pero, en la dimensión transversal de sus transformaciones, subsiste una exploración que invita a re-plantear la relación del individuo con el cuerpo no sólo como recinto de las percepciones de sí y del entorno sino también como espacio de producción de identidades que pretenden acceder a la singularidad desde la praxis de la otredad. ¿Cuál es el impulso de esta acción? Acercándose al proceso de generación de identidad en el individuo en relación a la vivencia noética y sus contenidos mentales, Husserl (1992) descubría una presencia nutrida de ausencia, un noema fantasmático, que desdoblaba al sujeto en un sujeto que vive una fantasía y un sujeto frustrado que no puede actuarla. La otredad asumida y expresada a través de una performance se presenta en este primer momento como una posibilidad de superar esta tensión y llevar al entorno de la realidad vivida la presencia fantasmática, algo que es posible a través del arte, pero es necesario resaltar que su manifestación pública ingresa simultáneamente al campo normativo de la sociedad, interviniendo los conjuntos disjuntos de la asimilación y la exclusión, de lo dado y lo construido. La identidad asumida y construida como proyecto expresivo, en términos de Husserl una presentificación, proyectará sus formas de alteridad hacia un diálogo implícito o explícito entre el sujeto y su contexto, por lo cual su acción comunicativa desarrollará valores y asumirá roles sociales que enfrentarán lo central con lo periférico, además de contraponer el carácter homogenizante de las normas institucionales con el carácter único de la diferencia asumida y expresada. La singularidad emergerá en este evento que entrelaza el cuerpo visible de la performance y sus contenidos (Merleau Ponty: 1970) con la praxis de la otredad, al mismo tiempo que opera una intervención sociocultural en los valores de la comunidad.

1. La praxis de la otredad en Frau Diamanda

Las prácticas estructurantes de identidades en las performances de Héctor Acuña remiten a la complejidad de los procesos de generación de la identidad enfocados desde la corporalidad, como discursos socioculturales. Héctor Acuña, artista visual peruano, emerge de la contracultura de los años 90 en el Perú y del narcisismo de la estética drag para convertirse en un referente obligatorio de la performance combativa e irreverente en la primera década del siglo XXI, por la toma de conciencia del potencial crítico de la performance y de su capacidad de activismo social.

Abordamos sus performances como prácticas enunciativas que definen un universo semiótico cuyo núcleo es Frau Diamanda, personaje — instancia

— singularidad que incorpora una diversidad de rasgos semánticos de género, sexo, cultura y condición social. El artista selecciona de las dimensiones paradigmáticas de estos conceptos referentes y valores que serán tratados de manera crítica — utópica para generar un universo con misión de crónica simbólica de la inserción de la diferencia en la conciencia de la comunidad y en sus prácticas, haciendo de la comunidad — por este mismo acto — un sistema abierto y susceptible de integrar nuevos modos de ser/actuar. Frau Diamanda es un cuerpo mutante que reivindica la posibilidad de reinventarse más allá de los caracteres específicos genéricos, órganos, funciones, especie, género, rompiendo con el concepto tradicional de identidad para definirse en función de afectos y combatir la sociedad de control sobre la cual advertía Deleuze y el poder que ésta desarrolla sobre los cuerpos. Su nombre se inspiró en Diamanda Galás y su construcción en las estéticas *drag*, *kitsch* y *camp* (Figura 1, Figura 2, Figura 3). El artista creó un cuerpo y un nombre, para convertir una ficción en una existencia escenificada que habita desde su creación entornos reales, por los cuales transita y con los cuales interactúa, llevando la metalepsis a extensiones progresivas (Genette: 2004), de la figura a la ficción y de la ficción al evento en el escenario real de la ciudad. En cada una de las circunstancias la performance de Frau Diamanda expone una arquitectura corporal híbrida en movimiento cuya ritualización social incorpora el entorno, haciéndolo parte de su propio universo en un acto de comunicación emotiva.

2. La presencia construida

Frau Diamanda comenzó por ser una presencia fantasmática expuesta como catarsis, abiertamente sexual, con un lenguaje sadomasoquista y elementos de fetichismo y bondage, para llegar a trazar, a través de sus repetidas apariciones por el camino de la experimentación y metamorfosis del cuerpo, no sólo una filosofía del deseo que implica la metamorfosis de la subjetividad sino también la transgresión de discursos sociales establecidos, en pro de la diversidad actualizada en estructuras heterogéneas de referencialización social y cultural.

Desde el punto de vista de la construcción conceptual, era el resultado, según el testimonio del artista, de varios experimentos creativos en busca de una estética de tensiones lúdicas mezclando las influencias de Almodóvar, Buñuel, el expresionismo alemán, el dadá, Andy Warhol, Manuel Puig, Severo Sarduy, Copi. Los experimentos centrados en la producción corporal de identidades que Hector Acuña realizaba con Giuseppe Campuzano recorrieron el travestismo y la cultura drag, para ingresar en el contexto del arte crítico, donde Susana Torres, Alfredo Márquez, Claudia Coca, Jaime Higa y otros artistas contestatarios



Figura 1 · Héctor Acuña, Performances.
Fuente: Colección del artista.

Figura 2 · Héctor Acuña, Performances.
Fuente: Colección del artista.

Figura 3 · Héctor Acuña, Performances.
Fuente: Colección del artista.

asumían la identidad y la crítica como temas centrales de sus obras y acciones. Sus sintaxis discursivas y modalidades específicas de semioestetización de la presencia referencial de la identidad colaboraron en la construcción compositiva kitsch de Frau Diamanda, una creación que remite al mismo tiempo a los fenómenos de simulación analizados por Jean Baudrillard (2007), por la acumulación de signos que clausura lo real saturando la composición de Fran Diamanda con indicadores e impulsos (Figura 4, Figura 5). La modalidad teatral de la presencia (Landowski: 2007) hace del exceso y de la hibridez los recursos preferidos para proceder a un descentramiento del sujeto, convirtiéndolo al mismo tiempo en un metasujeto colocado en el centro del espacio social, con apoyo de la fuerza vital del evento y de la sorpresa y seducción ante lo nuevo.

En el Perú, la comprensión del poder del discurso que regula e impone los márgenes de inclusión / exclusión en la conciencia de la comunidad y en sus prácticas es un tema constante para el arte. La autoconciencia particular que Héctor Acuña desarrolla para reorganizar la realidad en un escenario de experiencias que se genera en torno a las performances de Frau Diamanda emerge de la relación entre la identidad implícita y la identidad manifiesta, proyectando hacia el mundo un punto de vista cargado de afectividad que intenta implicar al público en una realidad simbólica que expone su carácter híbrido y solicita la participación del observador para la re-interpretación de lo expuesto en el contexto social y cultural peruano. Un ejemplo significativo es la performance *Transversiva Post Andina Revolucionaria*, inspirado en una fotografía de la Comisión de la Verdad y Reconciliación que muestra a una mujer rondera empuñando un fusil (el video de la performance fue adquirido por el Museo Reina Sofía en 2011).

Frau Diamanda cumple en 2015 16 años de acción artística y, a lo largo de este periodo, recorrió un gran número de situaciones y espacios; se le dedicaron exposiciones — *Fraumorphing: Experimento de Estética* (2004), *Gesto: Simulacros de lo Real* (2005) y *Frau Diamanda: Corpus Delicti Retrospectiva* (1999-2009), en el Centro Cultural de España, Lima; participó en proyectos colaborativos como *Internacional Cuir* organizada por la filósofa feminista Beatriz Preciado.

3. Las lecturas abiertas

La fuerza comunicativa de las performances de Héctor Acuña radica en la generación de inferencias a partir de situaciones de lectura abierta, que cuentan con una estructura referencial sustentada en redes isotópicas, apropiaciones e intertextualidades. Hay una manifiesta hibridación transcultural, que recorre espacios y tiempos, estableciendo una relación transversal de cuestionamiento de la subjetividad ante los imperativos socio históricos, que amplía la esfera de



Figura 4 · Héctor Acuña, Performances.

Fuente: Colección del artista.

Figura 5 · Héctor Acuña, Performances.

Fuente: Colección del artista.

elementos morfosintácticos y a la vez hace más complejo el recorrido generativo de la figura matriz emergente del deseo (Lyotard : 1979), similar a lo que Foucault (1979) llamaba archivo traza, que pasará por la figura — forma durante el proceso de creación para llegar a la figura — imagen que se instala en el contexto-escenario (Figura 6, Figura 7, Figura 8).

El discurso provocativo de la performance produce efectos de sentido en la memoria del público actualizando las redes culturales que la memoria colectiva ha tejido en torno al núcleo de la identidad, sobre todo en referencia a los íconos culturales o los temas tabú. Entre los tabúes acerca de la sexualidad y el cuerpo humano se encuentra el tema del fetiche sadomasoquista como fuente de fascinación, con el nacimiento de una experiencia que enfoca la progresiva desaparición del cuerpo. La relación mente — cuerpo se dirige hacia un programa de experimentación en el terreno de las intensidades (Deleuze&Guattari:1988) : los cuerpos — personajes — singularidades van creando su existencia con agenciamientos del deseo que conectan al sujeto con el objeto, con lo inorgánico. Lo protético alude al cuerpo mutante contra la sociedad del control, usando la apropiación de objetos y subordinándolos al deseo. En el proceso se pone de manifiesto el estatus cambiante del objeto y la importancia del escenario para las representaciones tabú de la sexualización del poder (Figura 9, Figura 10).

4. De la fotografía al video

Las fotografías acompañan desde el inicio la producción de las performances, aportando su capacidad de congelamiento de la idea. Aunque la fotografía reduce la performance a una imagen y con ello el proceso de despliegue de la expresión imaginativa de la identidad, por otro lado exhibe las huellas del subconsciente. Para Héctor Acuña las fotografías son expresiones de la voluntad comunicacional y por esta razón cada elemento es portador de significados y el cuerpo es el principal signo pero no el único. Las fotografías son espacios de sentido donde el cuerpo interactúa con entornos y objetos, anulando otras presencias humanas. Desde 2010, el artista incluye el video; con sus interacciones en movimiento aparecen otras personas y el universo deja de ser preferentemente conceptual para convertirse en esencialmente dramático. Una línea transversal que recorre el conjunto de fotografías y videos es el velamiento / develamiento del cuerpo — carne: mientras que las fotografías optan por lo general por un desarrollo del personaje a través del vestuario, el video aborda las dos direcciones, en función del espacio afectivo en el cual se presenta (los afectos se benefician de la caracterización del vestuario y de su capacidad de evocar situaciones, mientras que el erotismo presenta el cuerpo desnudo o lo insinúa).



Figura 6 · Héctor Acuña, Performances.
Fuente: Colección del artista.

Figura 7 · Héctor Acuña, Performances.
Fuente: Colección del artista.

Figura 8 · Héctor Acuña, fotograma del video
"Quiero ser la próxima chica Almodóvar."



Figura 9 · Héctor Acuña, Performances.

Fuente: Colección del artista.

Figura 10 · Héctor Acuña, Performances.

Fuente: Colección del artista.

Conclusiones

Las performances de Héctor Acuña desarrollan prácticas estructurantes que resaltan la participación del cuerpo — sujeto en la construcción identitaria y en la dialéctica identidad — alteridad como factor que propone nuevos referentes culturales. En el proceso se da un reconocimiento del deseo y un deseo de reconocimiento al mismo tiempo, en el sentido que Slavoj Žižek destaca en “ El acoso de las fantasías “ (2011). Sus cuerpos, producidos a partir de una síntesis función — sentido, con el afecto como clave cognitiva, ponen de manifiesto una autoconciencia particular y organizada de la realidad que sirve de impulso para la configuración del campo discursivo del sujeto que asume la producción significativa del cuerpo.

Referencias

- Baudrillard, J. (2007) *Cultura y Simulacro*.
Barcelona: Editorial Kairos.
- Deleuze & Guattari (1988) *Mil Mesetas*.
Valencia: Pre-Textos.
- Foucault, M. (1979) *La arqueología del saber*.
México: Siglo XXI.
- Genette, G. (2004) *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Husserl, E.(1992) *Ideas relativas a una*

- fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Landowski, E. (2007) *Presencias del otro*. Lima: Universidad de Lima Fondo Editorial.
- Lyotard, J.F. (1979) *Discurso, Figura*.
Barcelona: Gustavo Gili.
- Merleau-Ponty, M. (1970) *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral.
- Žižek, S. (2011) *El acoso de las fantasías*.
México: Siglo XXI.

Há um equívoco de obscenidade na obra sexualmente explícita de Clara Menéres (1968-72)?

Is there a misconception of obscenity in the sexually explicit work of Clara Menéres?

LUÍS HERBERTO NUNES*

Artigo completo submetido a 10 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Doutor em Belas-Artes, Especialidade de Pintura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Licenciatura em Artes Plásticas / Pintura, FBAUL.

AFILIAÇÃO: Universidade da Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras, LabCom — Laboratório de Comunicação e Conteúdos On-line. Rua Marquês D'Ávila e Bolama. 6201-001 Covilhã, Portugal. E-mail: luisherberto@gmail.com

Resumo: Clara Menéres apresenta, entre 1968 e 1972, algumas obras intencionalmente desafiadoras para a sociedade portuguesa do Estado Novo. Neste contexto, permitem interpretações equivocadas, mas marcam definitivamente a posição da artista, apesar da sua relativa invisibilidade no presente. Contribui para uma controvérsia construtiva, ajudando a abrir outros percursos contra o conservadorismo instalado.

Palavras-chave: provocação/ Estado Novo / género / obsceno / feminismo.

Abstract: Clara Menéres presents, between 1968 and 1972, some intentionally challenging work for the Portuguese society during the dictatorship known as Estado Novo. In this context, these works allows misinterpretation, but definitely stands for the artist's position, despite her present relative invisibility. She contributes to a constructive controversy, helping to open other paths against the installed conservatism.

Keywords: provocation / Estado Novo / gender / obscene / feminism.

Introdução

Clara Menéres (n.1943) é uma das artistas representativas em Portugal, a partir da década de 1970, cujo registo formal permitiu interpretações e leituras controversas.

Algumas das suas obras realizadas entre 1968 e 1972, surgem publicamente com leituras equívocas e ambíguas, num período marcado por forte censura do Estado Novo e no enquadramento moral da Igreja. Neste contexto, permitem associações próximas a conceitos como ‘obscenidade’, que por si, é uma categoria susceptível de provocar interpretações ajustáveis a noções como ‘indecente’ ou ‘vulgar’, subordinadas à corrupção moral e tangenciais a conteúdos pornográficos, no modo como são recebidas publicamente.

O carácter provocativo destas obras assume evidentes interrogações sociais, visíveis em *A Menina Amélia que vive na Rua do Almada*, (1968), um grupo escultórico referente aos meandros da prostituição feminina, na conhecida rua com o mesmo nome, na cidade do Porto. Assume uma posição relativa às questões de género e no modo como interferiam nos modelos de comportamento e no estatuto social.

Relicário, uma pequena e conhecida peça no território português, datada de 1970, permite leituras múltiplas, contudo, é sobretudo uma irónica crítica da sociedade portuguesa conservadora. Configura-se de igual modo, como uma obra de referência da artista em temáticas desta natureza.

Entre outras produções de Clara Menéres, a série de *Bordados*, obras claramente esquecidas na arte portuguesa e que realiza em 1972, reafirma o seu posicionamento, num percurso intencionalmente orientado para as questões de género, em experimentações plásticas também elas radicais para a sociedade portuguesa anterior à Revolução de 25 Abril de 1974. Neste conjunto de obras intimistas, a representação do corpo é apresentada como uma séria arma de provocação às construções sociais cristalizadas que definem papéis específicos para cada género e que remete para as mulheres uma posição claramente dedicada à família de hierarquia patriarcal.

Clara Menéres produz ocasionalmente até ao início da década de 1990, algumas obras nesta direcção, debatendo-se com os padrões conservadores generalistas que recusam a presença pública de obras desta natureza e em simultâneo, condicionam a interpretação das suas obras.

O equívoco da obscenidade

As representações artísticas sexualmente explícitas são frequentemente associadas a conceitos como o que representa a obscenidade, que por si, é uma categoria cultural susceptível de provocar leituras de intensidade variável.

Conjuga-se a noções anexas e oscilantes como indecente, vulgar, ordinário ou grosseiro, subordinadas à corrupção moral, ou no que representa a pornografia, nos pressupostos comuns que a determinam no presente.

Como refere Lynda Nead (1992), o corpo obsceno não tem fronteiras ou está sequer contido numa qualquer estrutura moral e de igual modo, é uma representação que estimula o observador, à semelhança da pornografia comercial, no modo como são hoje entendidos os vocábulos, ambos com interpretações variadas do seu sentido original. A etimologia apresenta algumas possibilidades, com a maioria dos dicionários a remeterem para o latim (*obscaenus*), referindo-se a algo que vem do imundo, ou o é precisamente, adaptando-se às definições legais, no que é depravado e/ ou ofensivo para a decência (McKay, 2010).

Por outro lado, recuamos igualmente para outro contexto, existente na Grécia Clássica, em que a palavra obsceno (*ob skenê*), se refere ao espaço 'fora de cena' ou atrás do cenário e que refere precisamente ao que não pode ser presenciado, para não ferir a sensibilidade dos espectadores, incluindo de igual modo certos comportamentos sexuais associados à violência (Mey, 2007). Refere-se precisamente a determinados actos na Tragédia Grega, que pela sua violência eram afastados visualmente da audiência. (Sánchez & Medina, 2005).

Na sua origem, a noção de obsceno, não era associada à representação do sexo, bastante comum na Comédia e na Sátira, ou nas representações plásticas eróticas (Marcadé, 1962). Este conceito adapta-se futuramente no modo como as representações visuais de natureza sexualmente explícita são interpretadas e remetidas para espaços próprios, como o *Museum Secretum*, no *British Museum* ou no *Gabinetto degli oggetti osceni* do *Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, em que o pornográfico obsceno é contido para se manter à margem do enquadramento da representação (Douzinas & Nead, 1999). Também Walter Kendrick (1987), um especialista em Literatura Inglesa, se refere a este propósito, como um fenómeno da representação cultural, seja texto, visual ou cinematográfico, do domínio público e legal. Na língua inglesa, esta temática socorre-se de uma analogia estruturante, que faz concorrer o termo *ob skenê* com *off scene*, e admite interpretar o seu sentido como uma categoria cultural que depende de juízos de valor, à semelhança da questão estética ou da questão moral. Também Mey (2007), nesta linha, propõe a interpretação do que é obsceno a partir de determinados valores arbitrários e construídos culturalmente, através do debate público e mediações dos sistemas de valores resultantes.

Obra e conceito em discussão

O espaço físico e conceptual que Clara Menéres apresenta nas obras em análise,

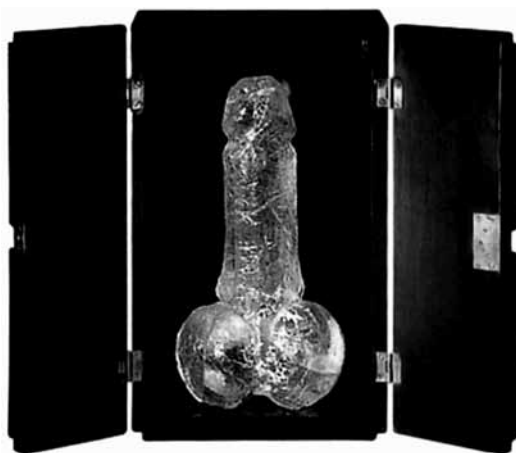


Figura 1 · Clara Menéres (1970), *Relicário*.
Colecção da autora.

tem precisamente muito deste sentido do que está (ou deveria estar), fora de cena e muito pouco das interpretações actuais do que significa o obsceno. Em *Relicário* (Figura 1), apresenta uma sacralização do *phallus erecto*, o referente proibido da representação institucionalizada da cultura ocidental, anunciando a sua ruptura, e que pouco desta temática permite no vasto campo da *high-art*, antecipando-se a Lynda Benglis ou Robert Mapplethorpe, que protagonizaram momentos ímpares de ruptura nas artes plásticas, recorrendo a imagens sexualmente explícitas, catalisando controvérsias políticas e académicas intensas que ainda hoje estão presentes e se situam como referências incontornáveis nas temáticas sobre sexualidade e género.

Menéres introduz ainda nesta obra todo um contexto religioso, quer na forma, quer no título, uma vigorosa crítica ao modelo patriarcal lusitano. Acrescenta-lhe um outro factor que é caro à sociedade portuguesa da sua época, cuja moral pública tem uma máscara patriarcal absoluta, irredutível, reafirmada na relação íntima entre Estado e Igreja, acentuando assim uma dicotomia de adoração/ recusa, encostando-se a uma imagem que lhe ficará colada até ao presente.

O *Relicário*, segundo a própria autora, é uma obra de intervenção e de ruptura no enquadramento moral português que se vivia na década de 1960, realizada sem quaisquer referências exteriores, já que a situação política privilegiava uma cortina contra a informação exterior, não deixando contudo de estar atenta



Figura 2 · Clara Menéres (1972), *Bordado*
— *Seio*. Colecção da autora.

Figura 3 · Clara Menéres (1972), *Bordado*.

Figura 4 · Clara Menéres (1972), *Bordado*.
Colecção da autora.

Figura 5 · Clara Menéres (1972), *Bordado*
— *Torso*. Colecção da autora.

à realidade política e social portuguesa, que diferia bastante do que se passava em países como a França e Inglaterra, lugares comuns nos destinos dos artistas que poderiam realizar esses movimentos migratórios (Rodrigues, 1994). Acrescenta ainda um discurso realista e incómodo da imagem em confronto com o social e publicamente aceite, apesar do universo *Pop* em que produzia na época, que não seria suficiente para impedir a polémica que obrigou a retirar a obra do espaço museológico institucional, num contexto cultural que privilegiava uma ‘arte oficial’ e que dificultava quaisquer outras manifestações que lhe fossem ideologicamente exteriores (Lambert & Fernandes, 2001).

Se esta obra ofendeu os seus contemporâneos, porque desafiava certos paradigmas da decência ou algumas normas sociais e porque promovia sentimentos de repulsa, então a sua interpretação estaria mais perto do obsceno, numa acepção presente do termo, mas afasta-se vertiginosamente do processo intencional da autora. É sempre possível associar-lhe, depois de mais de quatro décadas da sua produção, as propostas conceptuais de Linda Williams (1994), que apresenta abordagens de ruptura na utilização de conteúdos eróticos e pornográficos produzidos por mulheres e estruturados na oposição à habitual construção masculina. Williams vai mais longe e questiona toda uma profusão de representações de pénis, num sentido de homenagem ao *phallus*, como resultado de um processo íntimo e não de uma construção voyeurística, mais recorrente na produção masculina da temática. O *Relicário* está obviamente desprovido de uma carga pornográfica e obscena e enquadra-se mais na crítica dos modelos patriarcais, permitindo de igual modo algumas interpretações mais intimistas, sem perder as evidentes leituras de manifesto feminista. Para a artista, é um *leitmotiv* desde os primórdios da humanidade (Menéres, 2014).

A série dos *Bordados* (Figura 2, Figura 3, Figura 4, Figura 5), que Clara Menéres produz em 1972, praticamente desconhecida do grande público, define na sua expressão, ‘*avant-la-lettre*’, uma posição feminista, das mulheres que utilizam a expressão feminina nas suas propostas radicais, em consequência da educação feminina, fruto de imposições pedagógicas anexas a determinadas envolverências morais (Freire, 2010). É precisamente neste enquadramento, extremamente negativo para a artista, que produz uma pequena série de imagens sexualmente explícitas, intencionalmente provocatórias e igualmente radicais no modo como se afasta dos materiais tradicionais utilizados na pintura e na escultura institucionalizadas, resultando como consequência, em poucas ou nenhuma referência a este propósito. Tecnicamente, são bordados irrepreensíveis, em oposição a todo o seu percurso educacional imposto.

Neste período, a história e a crítica da arte assumem um discurso canónico,

com muitas definições normativas, quer técnicas, quer temáticas, e neste caso, o discurso da sexualidade que Menéres apresenta, rompe com o mito da sexualidade artística masculina, que suprime quaisquer outras referências (Jones, 2014).

Representam uma oposição ao enquadramento moral que se vivia e que condicionava os comportamentos sociais admitidos para o sexo feminino. Permitem uma imediata leitura ambígua, que oscilava entre a linguagem dos lavores femininos e que representavam um imperativo na educação esmerada das meninas, e o despropósito dos códigos instituídos, que apresenta sexo no lugar dos passarinhos e das flores. São obras que propõem de imediato, um conflito nos paradigmas sociais e consequentemente, no meio artístico da época.

Esta abordagem crítica tornar-se-ia mais tarde, na década de 1990 e seguintes, algo recorrente e internacionalmente visível, na produção por parte de algumas mulheres artistas, como por exemplo, Ghada Amer (n.1963), que Giulia Lamoni apresenta como uma das representantes de uma inegável metáfora feminista entre outras artistas (2011). A própria situação de Amer é muito clara no que diz respeito à exploração de imagens nesta categoria, oscilando entre uma representação do papel subordinado da mulher e a assertividade da figuração sexualizada em torno da representação do prazer.

Clara Menéres não produziu muita obra desta natureza. Para a autora, foram realizadas na medida certa. Mas as poucas que são visíveis e conhecidas, são as suficientes para a conotar no plano do erótico/ provocatório, dada a publicidade negativa nos meios de comunicação e de igual modo, tornaram-se necessárias para a controvérsia construtiva nas questões de género. São nitidamente obras que intervêm nos territórios do género e da igualdade, com um posicionamento socialmente crítico neste sentido e que recorrem a simbologias do sexualmente explícito, recusando de igual modo, um enquadramento feminista absoluto. É ainda importante olhar para a produção artística no feminino de um modo particular, acentuando o seu papel no contexto geral e no meio de todos os outros artistas, na medida em que historicamente, essa produção tem significados muito particulares nas rupturas que configuram em territórios habitualmente masculinos.

Conclusões

No panorama artístico português, Clara Menéres marca decididamente a sua posição, contribuindo para uma controvérsia construtiva, abrindo um leque de possibilidades para as novas gerações de mulheres artistas. Contudo, com relativa invisibilidade, na continuação das primeiras feministas representativas nas artes visuais, também elas ainda afastadas do reconhecimento no núcleo duro artístico.

Podemos facilmente constatar que não existe, em quantidade razoável,

dada a importância atribuída nos meios académicos e artísticos nacionais, investigação pormenorizada sobre esta artista.

As suas intervenções em temáticas de género e no domínio do sexualmente explícito e/ ou erótico, são bastante cuidadas e seguramente uma referência incontornável no estudo da sua produção visual. São obras posicionadas com subtilidade acutilante nos enquadramentos sociais que refere e assumem claramente um carácter provocatório que se sobrepõe a outras leituras, colando-se também à imagem da artista.

Referências

- Douzinas, C., & Nead, L. (1999). *Law and the Image: The Authority of Art and the Aesthetics of Law*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Freire, I. (2010). *Amor e sexo no tempo de Salazar*. Lisboa: A Esfera dos Livros.
- Jones, A. (2014). Art and Its Histories as 'Deployments of Sexuality'. In A. Jones, *Sexuality. Documents of Contemporary Art* (pp. 12-27). Cambridge: Whitechapel Gallery/ The MIT Press.
- Kendrick, W. (1987). *The Secret Museum. Pornography in Modern Culture*. New York: Viking Penguin Inc.
- Lambert, F., & Fernandes, J. (2001). *Porto 60/70 — Os Artistas e a Cidade*. Porto: Asa.
- Lamoni, G. (2011). 'Philomela as Metaphor. Sexuality, Pornography and Seduction in the Textile Work of Tracy Emin and Ghada Amer'. In J. L. Wallace, & J. Hirsch, *Contemporary Art and Classical Myth* (pp. 175-197). Farmham: Ashgate Publishing Limited.
- Marcadé, J. (1962). *Eros Kalos. Essai sur les représentations érotiques dans l'art grec*. Genève: Les Éditions Nagel.
- McKay, C. (2010). Murder Ob/ Scene: The Seen, Unseen and Ob/ scene in Murder Trials. *Law Text Culture*, 79-93.
- Menéres, C. (Fevereiro/ Dezembro de 2014). Diálogos. (L. Herberto, Entrevistador)
- Mey, K. (2007). *Art and Obscenity*. New York: London and New York.
- Nead, L. (1992). *The Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality*. London: Routledge.
- Reilly, M., L.A, F., Amer, G., & Antle, M. (2010). *Writing the Body: The Art of Ghada Amer*. New York: Gregory R Miller & Co.
- Rodrigues, A. (1994). In *Anos 60. Anos de ruptura. Uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*. Lisboa: Livros Horizonte/ Lisboa 94.
- Sánchez, M. B., & Medina, A. V. (2005). *Aspectos del teatro griego antiguo*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Williams, L. (1994). What do I see, What do I Want? In N. Salaman, *Women Artists Look at Men* (pp. 3-12). London & New York: Verso.

A relação do corpo com o vídeo na obra de Otávio Donasci

The body's relationship with the video in Otavio Danasci's artwork

MILTON TERUMITSU SOGABE*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Artista multimídia. Licenciatura Plena em Educação Artística — Artes Plásticas, mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes (IA), Grupo de Pesquisa em ciência/Arte/tecnologia (cAt). Rua Teobaldo Ferraz, 271 — bloco 01. Várzea da Barra Funda, 01140-070, São Paulo, SP, Brasil. E-mail: miltonsogabe@gmail.com

Resumo: Este texto apresenta uma reflexão sobre as videocriaturas de Otávio Donasci, do ponto de vista da relação do corpo com o vídeo e o público, numa busca do contato físico da videocriatura com o público. O contexto das mudanças das tecnologias da imagem colaboram com esse objetivo, transformando um público que observa e se afasta para um público que permite explorar seu corpo.

Palavras-chave: videocriatura / interatividade / performance / público.

Abstract: *This paper presents a reflection on the Otávio Donasci's video creatures, from the point of view of the body's relationship with the video and the audience, in a search for physical contact of the video creature with the public. The context of the changing image technologies collaborates with this goal, making an audience that observes and moves away to an audience that lets you explore his body.*

Keywords: *video creature / interactivity / performance / audience.*



Figura 1 · Video criatura. Otávio Donasci. Anos 1980. Fonte: artista.



Figura 2 · Videocriatura Interativa. Otávio Donasci. 2000.

Videocreasures. Fonte: www.videocreasures.com

Introdução

O tema deste texto é a produção do artista multimídia Otávio Donasci, com o objetivo de fazer uma reflexão sobre a relação do corpo com o vídeo e o público, tendo como referência duas videocriaturas e o percurso entre elas, sendo uma do início de sua carreira, nos anos 1980 e outra mais contemporânea, de 2000, conforme Figura 1 e Figura 2.

É preciso apresentar o artista Otávio Donasci para entender as características da sua obra. Donasci desde criança produzia desenhos de humor, tornando-se cartunista mais tarde, quando ingressa no colégio inicia o teatro, escrevendo esquetes e shows de humor. Na graduação opta pela Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo, onde teve a oportunidade de ser aluno de Villém Flusser. Além do desenho se apaixonou pela fotografia, super 8 e depois o vídeo. Nesse período já trabalhava em agências de publicidade. Atuou como cenógrafo e diretor de teatro com vários prêmios, e produziu espetáculos multimídia, também com vários prêmios no Brasil. Representou o país, em 2000 no evento “500 anos Brasil-Portugal”, em 2003 na Bienal de Kyoto, no Japão e em 2005, no Festival Outsiders, “Ano Brasil-França”, além de participações nas Bienais de São Paulo. (Cafiero, 2011 / Carrapato, 2010)

A criação das videocriaturas, em 1981, é uma mistura de todas essas experiências de vida, sendo ressaltados o humor, o teatro e a imagem.

1. As videocriaturas

As videocriaturas são seres híbridos resultantes do corpo de uma pessoa com um monitor de vídeo. O formato é de um monitor de vídeo preso a uma estrutura sobre os ombros de uma pessoa, tornando-se um monitor-cabeça. Segundo Donaschi:

As vídeo-criaturas nasceram, basicamente, de eu querer misturar minha vivência de teatro com a linguagem do vídeo, que estava começando para mim. O vídeo me dava um monte de coisas maravilhosas; e o teatro me dava a presença física, que é uma coisa que me apaixona. Com essa paixão pela presença física, pelo corporal; e com a paixão pela linguagem da imagem, que era toda inusitada, solta, feita de luz, que podia ser manipulável, essas coisas todas... eu me apaixonei pelas duas! Então, fiquei um bom tempo tentando fazer uma coisa frankensteiniana: eu vou criar um Frankenstein, vou costurar o vídeo no teatro. Aí eu lancei uma linguagem, o vídeo-teatro, que tem uma série de propostas e as videocriaturas nasceram dessa vontade. (Vieira, 2003: 37)

Donaschi teve influências das experiências formais e tecnológicas de Joseph Svoboda (1920-2002), cenografista da antiga Tchecoslováquia, que explorou nos anos 40 as mais diversas formas de utilização de vídeo.

As videocriaturas foram desenvolvidas e utilizadas nas mais diversas situações desde os anos 80, sejam em performances, peças de teatro, propaganda, eventos multimídia, exposições, festas, sempre incorporando e explorando as novas tecnologias do vídeo que surgiam.

O resultado era uma espécie de Mr. Hyde ou monstro de Frankenstein, que circulava pela cena arrastando seus cabos e atormentando os espectadores. (Machado, 2003)

Através do humor e da relação com o público, herança do cartunista e do ator, as videocriaturas sempre buscam um contato corporal com o público, através de uma situação mediada pelo monitor de vídeo. Embora essa busca esteja sempre presente, percebemos que essa relação se altera no seu percurso, alcançando pouco a pouco um maior contato físico com o público. Da estrutura das primeiras videocriaturas dos anos 80, à videocriatura imersiva em 2000, essa transformação na relação com o corpo do público acontece devido a todo o contexto que permeia as transformações das tecnologias das imagens, não só em termos tecnológicos mas também em torno dos pensamentos e estéticas presentes, que chegam na arte interativa. Do público observador e assustado das primeiras videocriaturas, percebemos mais tarde, através da videocriatura imersiva, um público participativo que permite a exploração de seu corpo e sua percepção.

2. A primeira videocriatura

Donasci já estava desenvolvendo a estrutura da videocriatura, quando foi convidado em 1981, pelo regente alemão Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), a participar de um concerto intitulado “Nova Mente”, no Festival de Inverno de Campos do Jordão. Nesse concerto participou tocando vídeo, segundo Koellreutter e quando falou sobre a videocriatura, pediram para inserir-la no evento. (Cafiero, 2011)

As primeiras videocriaturas assustam o público, fazendo-os se afastarem, conforme depoimento de Donasci:

A videocriatura foi uma coisa que assustava, mas sempre o pessoal ria só de olhar para ela, pois achava um absurdo um bicho daqueles se mexendo... as pessoas sabiam que era eu e ficavam assustadas, então eu explorava isso. Eu estava dentro de um bicho e, de repente, eu avanço para uma pessoa que conheço e ela se assusta! Eu falo: “Está assustada por que? Sou eu”. E ela fala: “Não sei, não tenho certeza”. Aí eu comecei ver que a videocriatura fica realmente, uma terceira pessoa. Daí, desenvolvi a tese que ela é um ser híbrido, que é a mistura de duas pessoas: não é nenhuma das duas, é uma terceira. Ou os dois componentes não se reconhecem no resultado final: quem faz o rosto, quem faz o corpo... eu não me reconheço com aquele corpo, nem a pessoa se reconhece com aquele rosto: o conjunto vira uma outra coisa.” (Vieira, 2003: 38)

O monitor de vídeo como uma cabeça, mesmo com um rosto conhecido, causa a estranheza e o susto ao público. O fato de Donasci ser alto, com o monitor sobre a cabeça tornava a criatura vestida de preto maior ainda, o que colaborava para a imagem de um ser assustador. Cohen declara “A primeira impressão causada com a aparição da ‘criatura’ é de um misto de curiosidade e medo (talvez pelo seu tamanho).” (Cohen, 2008: 77) (Figura 3 e Figura 4)

3. O percurso

Das primeiras videocriaturas, Donasci explorou diversas formas de “máscaras” com a imagem videográfica. Usou monitores de todos os tamanhos existentes no mercado, na época de 5 a 24 polegadas, como em Família (Figura 5), e também usou projeção sobre tecidos, como uma máscara (Figura 6).

O videofantochê (1984), que utiliza um monitor de apenas 5 polegadas, imita perfeitamente um bonequinho de teatro infantil que se manipula com os dedos, com a diferença de que eleva as possibilidades fisionômicas do fantochê ao infinito. Uma videocriatura enorme, que utiliza um monitor de 24 polegadas em cima de dois atores, foi mostrada em 1984 no Videobrasil, em São Paulo. (Machado, 2003: 38)



Figura 3 · Otávio Donasci vestindo a Videocriatura. Cafiero, 2011.

Figura 4 · Otávio Donasci vestindo a Videocriatura. Cafiero, 2011.

Figura 5 · Otávio Donasci. Videocriatura Família. Otávio Donasci. Videocreations. Fonte: www.videocreations.com

Figura 6 · Otávio Donasci. Videocriatura Hidra. Otávio Donasci. Videocreations. Fonte: www.videocreations.com

No teatro explorou a imagem, não só usando monitores acoplados no corpo de atores, mas também através da projeção da imagem do corpo de uma mulher em uma tela, cujo relevo era moldado pelo próprio corpo da atriz. (Figura 7)

Na performance apresentada por ocasião da 20ª Bienal Internacional de São Paulo (1989), podia-se ver um ator contracenando ao vivo com a imagem de uma mulher projetada num telão. Como esse telão foi confeccionado num tecido bastante elástico, a bailarina, que forneceu a imagem projetada (Analívia Cordeiro) pôde, ela própria, colocar-se atrás da tela e modelá-la com seu corpo, sem ser vista pelo público. A impressão que o público tem é de que a imagem da mulher, projetada no telão, torna-se viva e tridimensional, permitindo ao ator “real” abraça-la e até mesmo fazer amor com ela no palco (Machado, 2003: 39).

Com os monitores de cristal líquido, outras possibilidades surgiram. A diferença do monitor de tubo de raios catódicos com o monitor de tela de cristal líquido, neste contexto, está na espessura e no peso que diminuiriam consideravelmente, permitindo outras relações com o corpo do performer. A tela de cristal líquido podia ficar colada ao rosto do performer ao invés de ficar apoiada numa estrutura sobre a cabeça. A tela colada no rosto da videocriatura, com a imagem dos lábios na frente dos lábios do performer, toca as pessoas e pede um beijo na boca de cristal líquido. (Figura 8 e Figura 9)

A tela de cristal líquida, grande e leve permitiu que tela colado ao corpo, torna-se a videocriatura um ser híbrido da cintura para cima.

Essa plasmacriatura (Figura 10 e Figura 11) convidava o público para dançar, e de repente se transformava de mulher para homem, fazendo uma brincadeira, principalmente com os homens. Porém, o público já aceitava mais o contato e participava da obra, talvez pelo contato ser intermediado por uma tela de cristal líquido, de 42 polegadas, com mais definição e que praticamente era quase todo o corpo da videocriatura.

No início dos anos 90 desenvolveu com o diretor Ricardo Karman, as Expedições Experimentais Multimídia, com *Viagem ao centro da Terra — 1992* e *A grande viagem de Merlin — 1994*, envolvendo teatro, turismo, performances e interações com o público, onde a relação corporal estava muito presente com o público.

O contato físico com o público se mantinha presente e a arte interativa se consolidava ainda mais no contexto contemporâneo.

4. Videocriatura imersiva

A videocriatura imersiva usa um capacete que une o participante à performer, de forma xifópaga. A cabeça do público e a cabeça da performer ficam unidos pelos dois lados do capacete, enquanto a performer segura o corpo do participante.



Figura 7 · Otávio Donasci. Ator contracenando com imagem em relevo. Instituto Sergio Motta, 2008. Fonte: Flickr, Instituto Sergio Motta.

Figura 8 · Otávio Donasci. Videocriatura. Cristal Mask. Instituto Sergio Motta, 2008. Fonte: Flickr, Instituto Sergio Motta.

Figura 9 · Otávio Donasci. Videocriatura. Cristal Mask. Instituto Sergio Motta, 2008. Fonte: Flickr, Instituto Sergio Motta.



Figura 10 · Otávio Donasci. PlasmaCriatura. Videocreatures.

Figura 11 · Otávio Donasci. PlasmaCriatura. Videocreatures.

Figura 12 · Otávio Donasci. Capacete interativo. Videocreatures.

Fonte: www.videocreatures.com



Figura 13 · Otávio Donasci. Contexto todo da obra.
Instituto Sérgio Motta, 2008. Fonte: Flickr,
Instituto Sergio Motta.

Uma estrutura interna ao capacete permite que o vídeo seja assistido pelo pelos dois ao mesmo tempo, sendo que a performer está presente no vídeo, como se o participante estivesse visualizando o próprio rosto da performer através do capacete, (Figura 12) conduzindo-o numa caminhada por outras paisagens.

Nessa caminhada surgem situações que são complementadas fisicamente pela performer e por outro ajudante (Figura 13), causando sensações corporais reais no participante de acordo coma situação na imagem, tal como, um borrifo de água ao passar por uma cachoeira, o gosto de uma fruta que aparece na imagem e que a performer coloca na boca do participante para ele comer, o toque na pele e no corpo através de objetos.

O recurso *lowtech* e improvisado para a imersão do público na imagem, é bem humorado e participa na construção da poética da obra. As sensações corporais reais relacionadas com a imagem, são exploradas de fato nessa obra, apontando para as possibilidades tecnológicas que atualmente começam a surgir, em relação ao olfato e tato digital, relacionando imagens a odores, e luvas sensíveis ao peso e temperatura, que poderão ser explorados pelos artistas através de uma *hightech*.

A videocriatura imersiva acontece no contexto da realidade virtual, na qual o público interage com uma imagem onde as coisas se comportam como se fosse no real. O próprio formato e estrutura desse aparato solicita que o público se aproxime e se conecte com a performer, que é uma mulher. O fato de ser uma

mulher parece facilitar esse contato, tanto com homens quanto com mulheres, pois caso o performer fosse um homem, encontraria maior dificuldade na aceitação do contato com outros homens.

Embora a imagem utilizada seja uma gravação, e não uma simulação em realidade virtual, o público e a performer assistem à mesma imagem, permitindo que a performer conduza o público acompanhando o que este vê e se relacionando fisicamente através do tato e de outros recursos, misturando as sensações reais, com os fatos que acontecem na imagem.

Conclusão

O processo que percebemos no desenvolvimento das videocriaturas de Otávio Donaschi também está no contexto histórico da tecnologia da imagem, que de uma imagem registro, caminha para uma imagem interativa, que se transforma e dialoga com o público. Embora a imagem da videocriatura imersiva não seja interativa no sentido das tecnologias de realidade virtual, a obra acontece nesse contexto, construindo a poética através da criatividade e do humor, simulando através de uma imagem gravada, uma viagem acompanhada pela performer, e vivenciando várias sensações físicas presentes na imagem. Donaschi como artista está sempre a frente, percebendo seu tempo e materializando suas percepções do seu modo, com sua poética. A questão do corpo e da percepção nunca estiveram tão presentes, ressaltados pela tecnologia digital seguida da nanotecnologia, que começam a possibilitar que sentidos como olfato e tato também sejam explorados pelos artistas, através de aparatos técnicos que se começam a surgir. Mas com certeza os artistas já iniciaram essa viagem antes mesmo dessa nova realidade surgir.

Referências

- Cafiero, Carlota. (2011). "A videocriatura é nossa! Entrevista com Otávio Donaschi." In *Canal Contemporâneo*. Out, 26, 2011. [Consult. 20150112] Disponível em <URL: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/004381.html>>
- Carrapato, Thiago. (2010) Entrevista com Otávio Donaschi. In *ArteDigital*. Br. 17/10/2010. Vídeo. [Consult. 20150112] Disponível em <URL: <http://www.artedigital.ism.org.br/artistas/otaviodonaschi/depoimento>>
- Cohen, Renato. (1989). *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaco de experimentação*. São Paulo, Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo. ISBN: 85-273-0009-5
- Machado, Arlindo (coord.). (2003). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo, Itaú Cultural. ISBN: 85.85291-37-0
- Vieira, Leandro Garcia. (2003). *Vídeo em primeira pessoa. Autobiografia e auto-imagem na produção audiovisual brasileira*. Dissertação de Mestrado em Multimeios — UNICAMP, Campinas, SP.

A arte conceitual do capixaba Atílio Gomes Ferreira (Nenna)

*Conceptual art of
Atílio Gomes Ferreira (Nenna)*

ALMERINDA DA SILVA LOPES*

Artigo submetido a 8 de janeiro e aprovado a 24 Janeiro de 2015

*Curadora, professora e pesquisadora. Graduação em Artes Plásticas e licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista. Mestre em História da Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), Doutora em Artes Visuais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Centro de Artes (CAR). Avenida Fernando Ferrari, 514. CEP 29075-910 Campus Universitário de Goiabeiras, Vitória — ES — Brasil. E-mail: aslopes@npd.ufes.br

Resumo: Este artigo analisa e discute o teor político/crítico de algumas proposições conceitualistas produzidas na década de 1970, pelo artista capixaba Atílio Gomes Ferreira (o Nenna), as quais seriam balizadas em uma ironia ao regime ditatorial, pelo qual passava o Brasil.

Palavras-chave: Conceitualismo / Arte e Política / Arte Interativa / Ironia.

Abstract: *This paper analyzes and discusses the political/critical content of some conceptualists propositions produced in the 1970s, artist capixaba, Atílio Gomes Ferreira (the Nenna), which would guide by a critical irony to the dictatorial regime in Brazil.*

Keywords: *Conceptualism / Art and Politics / Art and Politics / Interactive Art / Irony.*

Introdução

Quando da instauração do Golpe Militar no Brasil, em 1964, a pintura e a escultura, tanto de formulação abstrata, quanto as chamadas “novas figurações” de matriz Pop continuavam dominando a produção, as exposições oficiais e o mercado. O endurecimento da repressão política e a interferência da censura sobre a produção artística, mais notoriamente após a publicação do Ato Institucional nº 5 (dezembro de 1968), voltaria sua sanha para todos os processos artísticos. Isso faria com que a pintura entrasse em refluxo, por ser a mais visada pelos órgãos de repressão, com inúmeros casos de retirada e apreensão de obras, além da perseguição, interrogatório e prisão de artistas. Embora com certo atraso em relação a outros continentes, essa realidade faria com que alguns artistas passassem a desenvolver práticas experimentais ou conceituais, desviando-se dos modelos e valores ditados pelas vanguardas.

E se no final da década de 1960 as linguagens experimentais, de natureza conceitualista e relacional — performances, happenings, vídeo e mail arte — eram ainda quase que exceção entre os brasileiros, no início da década seguinte a adesão a essas novas práticas ampliava-se consideravelmente. Desembreadas por artistas do eixo Rio/São Paulo, oriundos do concretismo, a exemplo de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, emergiam também, nomes sem vinculação com tal gramática, como Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Rubens Gerchmann, Antonio Manuel, Carlos Zílio, Artur Barrio, Cildo Meireles.

A realidade sócio-política citada, faria com que nossos artistas se desviassem de questões meramente linguísticas, para deter-se na questão ideológico/crítica, levando alguns a nomearem as novas proposições de *Arte Guerrilha*. Nessa esteira iriam trafegar algumas das mais conhecidas e contundentes proposições, como: *Urnas quentes* (1968), de autoria de Antonio Manuel; *Inscrições em circuitos ideológicos* (1970), de Cildo Meireles e *Trouxas ensanguentadas* (1969-70), de Artur Barrio. Embora vivendo e atuando praticamente de maneira isolada, isto é, fora do eixo Rio/São Paulo, o capixaba Atilio Gomes Ferreira, mais conhecido pelo cognome de Nenna, elaborava na mesma época uma produção conceitual bastante profícua, de natureza crítica, ainda pouco estudada e quase desconhecida. Em razão dos limites do texto elegemos dessas proposições para análise e discussão: *Estilingue* (1970) e *Muito Prazer* (1976).

O Estilingue gerador de um Happening

Ao idealizar uma inusitada ação, que se tornaria conhecida como *Estilingue Gigante*, com o propósito de afrontar o gosto conservador das elites locais e desafiar a repressão militar, o inquieto e compulsivo jovem estudante da Escola de

Belas Artes do Espírito Santo, contando, então, com 18 anos de idade, mostrava perfeita sintonia com seu tempo poético e histórico. Além de leitor assíduo de revistas internacionais, transitava com alguma frequência por ateliês e espaços culturais do Rio de Janeiro.

O caráter subversivo da proposição não encontraria, na época, a devida interlocução e compreensão, pois pegava desprevenido o público de Vitória, capital de um estado periférico, de restrita tradição artística e de gosto defasado. Apesar de possuir uma Escola de Belas Artes (criada em 1951), a cidade não dispunha de museus, galerias de arte, e consequentemente, de um sistema artístico devidamente constituído, o que potencializava a ousadia da proposta. Tal cenário impedia que a informação cultural e as linguagens artísticas contemporâneas e radicais fossem aí veiculadas ou integrassem os discursos no âmbito acadêmico.

Para confeccionar e instalar o *Estilingue* Nenna contou com a colaboração de amigos, e apropriou-se, clandestinamente, na calada da noite de sábado para domingo, 14 de junho de 1970, de uma árvore (conhecida como chapéu de sol ou castanheira), encontrada por ele na orla da Praia do Canto, bairro nobre da cidade de Vitória, local que foi escolhido pelo jovem artista não por acaso. A intenção era provocar e desestabilizar o gosto e a concepção romântica de arte que imperava entre os integrantes de uma elite endinheirada, acomodada e conservadora. A árvore foi eleita por apresentar uma curiosa bifurcação do tronco, a certa altura em relação ao plano do chão, lembrando uma forquilha de atiradeira. Demarcou-a, revestindo essa formação com uma massa de gesso e pigmento amarelo, na qual prendeu as alças do estilingue, de plástico preto, no extremo das quais fixou um retângulo de borracha vermelho (similar ao dos brinquedos para segurar as pedras/ projéteis a serem arremessados). Ao recorrer a elementos concretos, o artista rechaçava a representação ilusória e postiça da pintura tradicional, redimensionando e re-codificando o conceito de espaço, a noção e a natureza de objeto e o próprio conceito individualista e aurático de artista. Nenna propunha, assim, tanto a instauração de um embate com a pintura de paisagem, arraigada no gosto das elites e que, naquele momento, ainda refutavam as linguagens modernas, de modo especial a abstração. Mas também ironizava a perenidade e a especificidade dos materiais e processos artísticos tradicionais.

A instalação do *Estilingue gigante* estava concluída no final da madrugada citada, para tornar-se um elemento ativo, reificador e transformador do espaço ambiental, ou, ainda, um corpo tangível capaz de modificar a percepção não apenas da árvore, mas de tudo o que a cercava. Assumia ao mesmo tempo

uma dimensão particular e universal, tornando-se acessível a todos, e funcionando como unidade integradora e diferenciadora desse ambiente.

Os habituais caminhantes de final de semana à beira mar foram surpreendidos ao observarem o intruso objeto insólito pendendo da árvore. Se em um primeiro momento o Estilingue promoveu impacto, curiosidade e atração a alguns, a outros passantes causou estranhamento ou mesmo indiferença. Mas, por suas dimensões descomunais não deixaria de ser notado e logo passaria a instigar a percepção e a reflexão de grande parte dos transeuntes. Estes se aproximaram da árvore, circularam ao redor dela, fizeram suposições a respeito da inquietante instalação do objeto, interrogaram a respeito de seu significado. Logo, pessoas de todas as idades se apossaram e passaram a interagir de diferentes maneiras com o Estilingue, posicionando a “atiradeira” sobre as costas, como se o vestissem ou nele penetrassem. Nessa vivência o interlocutor percebeu que a escala ampliada do estilingue redimensionava dialeticamente o seu significado: de usual e inofensivo brinquedo infantil para arremessar pequenas pedras, se transformava — apesar de sua frágil construção — em armadilha perversa e ameaçadora, capaz de lançar simbolicamente os indivíduos à distância. Mas alguns não deixariam de estabelecer uma relação com o ritmo e a dinâmica do corpo, associando o estilingue ao caráter lúdico de um balanço.

Ao recorrer a instrumento de origem remota, criado em tempos imemoriais, para lançar pedras, o artista ironizava o fato de ser essa a única arma utilizada pelo povo brasileiro, na época, na tentativa de se defender e enfrentar a violência e a truculência policial.

Os interlocutores, logo deixariam de lado o receio inicial, para interagir e dialogar com o Estilingue, criando espontaneamente textos sonoros, visuais e corporais, gerando uma livre e inusitada improvisação teatral. Resta saber se compreenderam a real crítica da proposta. O artista permaneceu no local, sem se identificar ou interferir nas ações, juntando-se aos amigos e músicos eruditos, os irmãos Marcos e José Renato Moraes, que tocaram violão, violino e flauta, como parte efetiva da proposição. Posicionados nas proximidades da instalação do estilingue, além de partes integrantes do happening, imprimiam seriedade e erudição à intervenção pública.

Tais atributos contribuiriam para que a ação pública não levantasse qualquer suspeita por parte da polícia, que observava perfilada à distância, enquanto a participação do público era discretamente registrada pela câmera do fotógrafo Jorge Luís Sagrilo. Assim, contrariando a lógica dos acontecimentos e a expectativa do artista, a polícia não impediu nem interferiu na realização



Figura 1 · Atílio Gomes Ferreira (Nenna),
Estilingue, 1970. Fonte: Arquivo do artista.

do happening, uma vez que durante os chamados “anos de chumbo” pessoas reunidas em lugar público levantavam logo suspeita. Mas os “defensores da ordem” não iriam interrogar ou molestar o autor ou os seus colaboradores, por não atinarem evidentemente para a natureza e o teor crítico da proposta.

Preconizando, antecipadamente, que a polícia lhe solicitaria ao menos a autorização da Prefeitura Municipal de Vitória para a apropriação da citada árvore e a realização dessa ação em local público, o artista redigiu-a em papel timbrado, assinada por um pseudo José Joaquim da Silva Xavier (cópia da assinatura do herói da Inconfidência Mineira, extraída de um documento do século XVIII), identificado sarcasticamente no documento gerado por Nenna, como funcionário do órgão competente da prefeitura local. Como a solicitação não ocorreu, o teor político e marginal do evento não atingiu plenamente o efeito esperado.

Se a idéia de happening remete a uma ação efêmera, que se desenrola e é finalizada num tempo determinado a priori pelo autor, a interação com o objeto que o desencadeou introduzia um novo paradigma artístico, punha em xeque o conceito tradicional de representação e a utopia da perenidade do objeto de arte. Tais prerrogativas não foram determinantes para que o *Estilingue* caísse no esquecimento, ou sua repercussão se mantivesse restrita ao âmbito local. O significado da ação e a ironia nela imbricados, embora não tivessem sido



Figura 2 · Atílio Gomes Ferreira (Nenna), *Muito prazer*, 1976. Fonte: Acervo do artista.

devidamente compreendidos pelos articulistas da imprensa local, não passariam incólumes à imprensa do Rio de Janeiro, sendo o happening referendado por Luiz Carlos Maciel, no *Pasquim* — jornal alternativo que se tornou alvo constante da censura, por ironizar a realidade política do país.

Para Bourriaud, “a dificuldade em reconhecer a legitimidade ou o interesse dessas experiências, é porque elas não se apresentam mais como prenúncios de uma inexorável evolução histórica”, o que explica seu caráter fragmentário, mesmo que no caso citado, em virtude do enfrentamento político, a proposta se imbuísse de um viés ideológico” (Bourriaud, 2009:17)

A Instalação “E Agora?”

A seleção de apenas três artistas fora do eixo hegemônico, do total de dezessete reconhecidos nomes para participarem da exposição *Arte Agora I*, no MAM carioca, sendo Atílio Gomes Ferreira o mais jovem deles, não deixava de ser significativa. Confirmava o reconhecimento do crítico e organizador do evento, Roberto Pontual, de que a arte e a cultura de um país não podem ficar restritas ou concentrar-se nas regiões de maior visibilidade, uma vez que se articulam como em um mosaico. Percebia na produção do jovem provinciano, simetria com as proposições mais arrojadas desenvolvidas no âmbito nacional e até internacional.

Essa instalação, denominada *Muito Prazer* iria dirimir a falsa ideia de que nos chamados “estados periféricos”, a produção artística, além de defasada tende a centrar-se em um viés exótico. A instalação compunha-se de pacotes de lâminas de vidro sobrepostas, amarrados com tarjas nas cores da bandeira brasileira, que foram depositados sobre em montes de areia deslocada para o interior do Museu. Entre os pedaços de vidro o artista inseriu frases críticas — que podiam ser parcialmente lidas pelo público, remetendo a uma espécie de livro de artista. Os pacotes deveriam ser destruídos a golpes de martelo pelo público no encerramento da mostra, ato violento que transformaria a instalação, em um inusitado happening, para desvelar simbolicamente os segredos ou enigmas dos textos contidos nos pacotes, desfecho esse recusado pelo Museu.

Considerações finais

Sem intenção de estabelecer analogia entre as proposições conceituais de Afílio Gomes, com a de outros brasileiros, os exemplos citados confirmam que, no campo artístico, não raro se cometem injustiças e equívocos, ao priorizar determinadas proposições e iniciativas processadas nas regiões culturais hegemônicas, em detrimento, do que é produzido na periferia. Se isso explica porque grande parte da produção artística continua desconhecida e sem ser devidamente analisada e contextualizada, também inviabiliza a construção de um quadro mais completo do legado de um passado recente, em especial a do período de exceção política. Embora o projeto poético de Nenna não se restrinja às propostas aqui abordadas, sem contar que ele continua ativo e produzindo ainda hoje, nosso objetivo não foi abarcar toda a trajetória do capixaba, mas mostrar especificidades de uma linguagem que revelou ousadia e engenhosidade no âmbito das propostas conceituais engajadas, o que atesta sua marcante contribuição à arte produzida no Brasil na década de 1970.

Referências

Bourriaud, Nicolas (2009); trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes.
Fréchoret (2003). *Les années 70: l'art en cause*.

Bordeaux: Musée d'art contemporain.
Pontual, Roberto (1976). Manifestismo. *Jornal do Brasil*, 16 março.

Rosângela Rennó e “Desenho Fotogênico: Homenagem a Fox Talbot”

*Rosângela Rennó and
“Photogenic Drawing — Homage to Fox Talbot”*

ANDRÉA BRÄCHER*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Artista visual na área de fotografia. Graduação em Publicidade e Propaganda, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação — FABICO/ Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestrado em História, Teoria e Crítica Artes Visuais (UFRGS). Doutorado em Poéticas Visuais (UFRGS).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (FABICO), Rua Ramiro Barcelos, 2705 — Campus Saúde — Bairro Santana, 90035-007, Porto Alegre, RS, Brasil. E-mail: andrea.bracher@terra.com.br

Resumo: Este artigo analisa a obra “Desenho Fotogênico — Homenagem a Fox Talbot” da artista brasileira Rosângela Rennó. O trabalho é realizado em um processo fotográfico histórico, o cianótipo (em 1990) durante um workshop no Parque Lage (RJ, Brasil). Feito de forma colaborativa, nos leva a refletir sobre aspectos ligados à história da fotografia e ao desenvolvimento de tais trabalhos na contemporaneidade: a manualidade, as grandes dimensões, as longas exposições e sua durabilidade.
Palavras-chave: Rosângela Rennó / processos fotográficos históricos / cianótipo.

Abstract: This article analyzes the work “Photogenic Drawing — Homage to Fox Talbot” by Brazilian artist Rosângela Rennó. The work was made in a historical photographic process, the Cyanotype (in 1990) during a workshop at Parque Lage (RJ, Brazil). Done collaboratively, it leads us to reflect on aspects of the history of photography and the development of such work in contemporary art: the hand-craft aspect, the large dimension, long exposures and its durability.
Keywords: Rosângela Rennó / historical photographic processes / cyanotype.

Introdução

A artista brasileira Rosângela Rennó (Belo Horizonte, Minas Gerais, 1962), desde a década de 80 desenvolve sua obra artística a partir de e com fotografias.

Sua formação é em arquitetura pela Universidade Federal de Minas Gerais — UFMG (1986), e em artes plásticas pela Escola Guignard (1987). Titula-se Doutora em artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA USP, 1997). Recebe bolsas da *Civitella Ranieri Foundation*, de Umbertide, Itália, em 1995; da Fundação Vitae, em 1998; e da *John Simon Guggenheim Memorial Foundation*, de Nova York, em 1999. Têm vários livros publicados.

Expõe nacional e internacionalmente, tendo participado de bienais (São Paulo, Veneza, Mercosul, Havana). Possui obras em coleções públicas como: *Museo Nacional Reina Sofia* (Madri); *Arts Institute of Chicago*; *Tate Modern* (Londres); *Daros Latin America* (Zurique); *Stedelijk Museum* (Amsterdã); *Museum of Contemporary Art MOCA* (Los Angeles); *Guggenheim Museum* (Nova Iorque); *Centro Georges Pompidou* (Paris) e *Inhotim Centro de Arte Contemporânea* (Belo Horizonte, Brasil).

Analisaremos neste artigo a obra “Desenho Fotogênico — Homenagem a Fox Talbot” (Figura 1), constituída de 2 fotogramas em cianotipia sobre papel Canson de 1000 x 100cm, que datam de 1990. Os trabalhos foram expostos no Parque Lage, Rio de Janeiro (Brasil), dentro da programação de um evento da Escola de Artes Visuais (EAV) — durante um final de semana (Rennó, 2015).

Assim como outros trabalhos do início da trajetória artística de Rennó, encontramos referências à história da fotografia, do cinema, assim como aos brinquedos óticos entre sua produção dos anos 80 e 90. A obra a ser analisada é ímpar em sua produção e consta no livro “Rosângela Rennó” (1997).

As referências de Rennó à história da fotografia não se afirmam no citacionismo de imagens clássicas, mas como operação dos procedimentos e atitudes de um trajeto desde a câmera obscura (Herkenhoff, 1997: 125).

Nesse trabalho em particular, revela-se uma artista adiante de seu tempo, procurando explorar uma técnica fotográfica histórica pouco explorada à época por outros fotógrafos ou artistas no Brasil — o cianótipo. A contextualização histórica do ressurgimento dos processos fotográficos históricos na arte contemporânea veremos a seguir, assim como uma análise sobre a obra e seus aspectos formais e históricos.



Figura 1 · Rosângela Rennó, *Desenho Fotogênico — Homenagem a Fox Talbot*, fotogramas em cianotipia sobre papel 1000 x 100 cm, 1990. Fonte: Rennó.

1. Os processos fotográficos históricos — contextualização

É ao final da década de 90, e nos anos 2000 em diante, que popularizam-se os cursos, surgem exposições, cunham-se termos para designar a produção de obras artísticas que empregam processos fotográficos históricos como o cianótipo, marrom vandycke, daguerreótipos, ambrótipos, “tintypes”, goma bicro-matada, papel salgado (entre outros) no Brasil e exterior. “Antiquarian Avant-Garde” (Rexer, 2002), “Neopictorialismo” (Baqué, 2003), “Photo-graphies” (Barron; Douglas, 2006) e “Fotografia Expandida” (Fernandes Júnior, 2002) são alguns desses termos e autores que vão escrever sobre artistas contemporâneos que estão trabalhando com essas técnicas.

No Brasil esta recuperação dos processos fotográficos históricos é mais recente tendo alguns poucos artistas desenvolvido grande produção com técnicas como o cianótipo (Kenji Ota, 2001 — dissertação de mestrado apresentada na ECA USP, Brasil — em que explora esse e outros processos).

Rosângela Rennó (2015) afirma que sempre teve interesse acerca desses processos, desde a década de 80, “pois são a base indicial da fotografia” e conhecer os processos alternativos e antigos “sempre me serviu como ferramenta pra compreender a amplitude do universo fotográfico”. Em particular nesse projeto — desenvolvido durante um workshop — sua preocupação maior estava no tempo “alongado” da produção da imagem fotográfica. Ao mesmo tempo que consome longo tempo para sua feitura/exposição ao raios U.V — no Brasil em torno de 10 a 30 min ao sol do meio-dia no verão — esse tempo “alongado propicia conversas, mais análises” (Rennó, 2015).

Segundo Marnin Young (2006), sobre a exposição “The Image Wrought: historical photographic approaches in the digital age”, ocorrida no Ransom Center Galleries, Universidade do Texas, EUA,

[...] These photographers produce pictures that raise powerful questions about photography's claims for temporal immediacy and transparency. In a world of speed, they offer space for critical reflection on experience and consciousness.

Sua reflexão sobre a produção recente americana e histórica da fotografia, pontua a questão do tempo a que Rennó se reporta. O autor recorda que o atual interesse nessa área inclui artistas como Chuck Close e Sally Mann e que a emergência desse “movimento” vem da contracultura do fim dos anos 60. Chamados de “processos alternativos de fotografia”, tinham aos fotógrafos o apelo de traduzir uma fotografia mais simples e com uma “estética do feito à mão” (Young, 2006). John Coffer, fotógrafo que viajou pelos Estados Unidos durante os anos 70 e 80 fazendo e vendendo “tintypes”, através da fotografia alternativa procurava criticar politicamente de modo amplo a modernidade, parte por seu consumismo, parte por sua dependência em tecnologia. Mais recentemente Mark e France Scully Osterman revivem e ensinam as técnicas do colódio. É uma reação nos últimos anos também à fotografia digital. Portanto, além de um recurso de expressão artística, a utilização dos processos fotográficos históricos está ligada a uma crítica à sociedade contemporânea e ao desenvolvimento tecnológico da fotografia.

Para Rosângela Rennó, em sua percepção, ainda no Brasil, na década de 90 havia uma predominância da fotografia documental. O que não era visto como documental era “taxado de experimental” (Rennó, 2015). Era um trabalho artístico encarado como

[...] maneirismo técnico, sem conteúdo artístico. Nem mesmo os artistas conheciam o que se começava a fazer em fotografia fora do Brasil, principalmente na Europa e EUA (Rennó, 2015).

Rosângela Rennó, neste sentido, através desse trabalho é uma das precursoras dessa nova cultura, de crítica, de reflexão sobre a história, usos e funções da fotografia.

Como aponta Daniela Kern em “Tradição em Parallaxe” (2013), há artistas que utilizam materiais e técnicas antigas ou obsoletas e estes constituem-se em matéria crescente de reflexão e de ação política na arte contemporânea. Opor-se ao industrialmente feito, recuperar historicamente uma técnica esquecida (e morosa) dos processos fotográficos é também uma postura crítica frente a sociedade do descarte e do instantâneo, além de permitir o resgate histórico dos primórdios da fotografia, sob novo ponto de vista.

2. “Desenho Fotogênico — Homenagem a Fox Talbot”

A obra “Desenho Fotogênico — Homenagem a Fox Talbot” foi um trabalho colaborativo desenvolvido durante um workshop de um dia, que envolveu estudantes e duas professoras da Escola de Artes Visuais (EAV) no Parque Lage, Rio de Janeiro.

Retomando as palavras de Paulo Herkenhoff (1997:125) sobre a maneira com que a artista incorpora a história da fotografia em seus trabalhos, podemos pensar que a mesma está nos convocando a refletir sobre este momento inaugural da história do meio e seu papel na contemporaneidade.

A começar pelo título: é uma “Homenagem à Fox Talbot”. William Henry Fox Talbot é inventor do desenho fotogênico ou “photogenic drawing” (1839, Inglaterra) — rival de Louis Jacques Mandé Daguerre e de seu daguerreotipo (1839, França). O processo constituía-se num método negativo/positivo e ensinava cópias — diferentemente do daguerreótipo que era positivo/negativo ao mesmo tempo e não possibilitava reprodução. O desenho fotogênico normalmente é marrom (podendo apresentar variações tonais conforme o fixador ou estabilizador: há cópias em tons mais avermelhados, amarelados ou azulados), pois em sua base usa-se sais de nitrato de prata. Na cópia da Figura 2 temos o contato de uma planta chamada *Heliophila* — “amante do sol” — possivelmente uma homenagem de Talbot ao processo que necessita de luz solar e também uma homenagem ao seu amigo e também inventor Sir John Herschel, pois a planta é originária do Cabo da Boa Esperança (Cape of Good Hope) (Kraus, 1995: 18) — local onde Herschel viveu entre os anos de 1834-1838.

A técnica que Rosângela Rennó utiliza no trabalho é a cianotipia, desenvolvida por Sir John Herschel (em 1842) — que tem uma típica coloração azul — a emulsão é baseada em sais de ferro.

O cianótipo é um processo rejeitado dentro da história dos processos fotográficos históricos, em particular na Grã-Bretanha — local de surgimento do

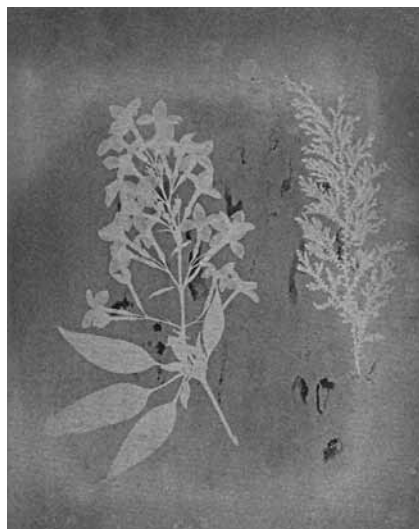


Figura 2 · William Henry Fox Talbot, *Heliophila and Cedar or Cypress*, negativo de desenho fotogênico sobre papel 21,5 x 18,1 cm, 1839. Fonte: Kraus (1995: 19).

mesmo. A cor azul foi ao longo da história na pintura utilizada para “papéis nobres”, por sua raridade e custo (Ware, 1999: 15). Na fotografia, a cor azul do cianótipo foi condenada por Peter Henry Emerson “[...] no one but a vandal would print a landscape [...] in cyanotype” (Ware, 1999: 12).

O uso do cianótipo é uma alternativa mais ágil e fácil de processamento, mas ao mesmo tempo encerra dois aspectos contestadores. Um aspecto é a utilização de um processo não tão nobre para a realização para um trabalho artístico — se pensarmos nos parâmetros do século XIX. O outro aspecto é próprio termo “homenagem” do título. Embora se remeta ao inventor do *photogenic drawing* ou papel salgado, e mesmo citando no título também que é um desenho fotogênico, o trabalho trata-se de um cianótipo.

Outro ponto que podemos analisar nesse trabalho é sua grande dimensão se comparada com as dos primeiros desenhos fotogênicos que tinham em torno de 19 x 11,5cm e 22,8 x 18,8cm, por exemplo. Feita em papel Canson, foi suspensa por fios de *nylon* grossos, acoplados a um cabo de vassoura — usado para dar estabilidade ao papel durante sua secagem. Devido as grandes proporções (10 metros cada faixa), sua lavagem foi feita no terraço do palacete do prédio do Parque Lage. Com a colaboração dos participantes do *workshop* decidiu-se imprimir corpos

humanos inteiros por contato na superfície do trabalho, além de espécimes botânicas. Diferentemente dos primeiros desenhos fotogênicos que apresentavam plantas, bordados, cópia de papel manuscrito e até mesmo algumas imagens obtidas na câmera obscura. As dimensões dos trabalhos de Fox Talbot eram bem menores, se comparadas a este trabalho. Segundo Rennó, a dimensão desse trabalho levou-a a criar outros projetos, a pensar em grandes dimensões.

Os objetos posicionados em cima do papel delineam-se em negativo — uma imagem branca sobre o azul. A emulsão registra a “mudança e o tempo” (Rexer, 2002 :129), que estão interligados durante a exposição ao sol. O fotograma (como é conhecido o tipo de fotografia que registra as silhuetas dos objetos que entraram em contato direto com o papel fotográfico) remete ao desejo mítico de fixar a sombra de modo fiel, como no mito da história da pintura.

Sua exibição foi pública e esteve na fachada do prédio, a obra durante sua exposição ficou sujeita ao clima e a luz solar. Após a exibição foi guardada, e a grande dimensão da obra dificultou muito seu manuseio. A artista acredita que a obra já não exista mais. A efemeridade e a durabilidade são conceitos com os quais sempre estamos lidando quando se tratam de processamentos manuais e processos fotográficos históricos.

Conclusão

Rosângela Rennó na obra “Desenho Fotogênico — Homenagem a Fox Talbot” é uma das precursoras de uma nova cultura fotográfica no Brasil nos anos 90: de crítica e de reflexão sobre a história e os usos e funções da fotografia. A par e passo do que ocorria nos Estados Unidos com relação aos procedimentos experimentais fotográficos, este trabalho único em sua trajetória artística trata ao mesmo tempo da história da fotografia e do uso dos processos fotográficos históricos na contemporaneidade.

Entre as características que o fundamentam estão a colaboração no processo de projeto e elaboração (emulsionamento e processamento do cianótipo feito por várias mãos).

O título do trabalho “Homenagem a Fox Talbot” aponta para os primórdios da história do meio, mas torna essa citação mais complexa ao se apropriar de uma técnica pouco usada por artistas no século XIX na Grã-Bretanha: o cianótipo. Recuperar o cianótipo também aponta para uma posição política, uma vez que o processo, dentro da própria história dos processos históricos, foi rejeitado por sua coloração azul.

A grande dimensão do trabalho provoca um processamento trabalhoso e cuidadoso. O tempo “alongado” de que fala a artista é o oposto do instantâneo

— modelo de paradigma que vivemos na contemporaneidade. Opor-se ao industrialmente feito também demonstra uma postura crítica frente a sociedade do descarte e do instantâneo.

Por último, a própria guarda e durabilidade de trabalhos dessa natureza se faz presente como questionamento.

Todos esses aspectos nos levam a revelar uma artista adiante de seu tempo, procurando explorar uma técnica fotográfica histórica pouco explorada à época por outros fotógrafos ou artistas no Brasil — o que ratifica, mais uma vez, sua importância no cenário artístico contemporâneo.

Referências

Barron, Katy; Douglas, Anna (2006) *Alchemy: twelve contemporary artists exploring the essence of photography*. Londres: Purdy Hicks. ISBN: 1-873184-78-6

Baqué, Dominique (2003) *La Fotografía Plástica: un arte paradójico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. ISBN: 84-252-1930-2

Fernandes Júnior, Rubens (2002) *A Fotografia Expandida*. São Paulo: Tese em Comunicação e Semiótica — PUCSP.

Kern, Daniela (2013) *Tradição em Paralaxe. A novíssima arte contemporânea sul-brasileira e as "velhas tecnologias"*. Porto Alegre: Edição Museu Julio de Castilhos. ISBN 856652404-7

Kraus, Hans : (1995) *Sun Pictures*. New York: Hans : Kraus Jr. Inc. ISBN 0-9621096-5-7

Rennó, Rosângela (1997) *Rosângela Rennó*.

São Paulo: EDUSP (Artistas da Usp, 9). ISBN: 85-314-0374-x

Ota, Kenji (2001) *Derivações: a errância da imagem fotográfica*. São Paulo: Dissertação Escola de Comunicações e Artes — USP.

Rexer, Lyle (2002) *Photography's Antiquarian Avant-Garde: the new wave in old processes*. Nova Iorque: Harry N. Abrams. ISBN: 0-8109-0402-0

Ware, Mike (1999) *Cyanotype: the history, science and the art of photographic printing in Prussian blue*. Bradford: National Museum of Photography, Film and Television. ISBN: 1 900747 07 3

Young, Marnin (2006) "The past is the new future". *Afterimage*, New York, v. 33, n. 6, maio — jun. 2006. [Acesso em: 2006-12-27]. Disponível em: <http://www.findarticles.com>.

Dalmau-Górriz: contra-crónicas y documentos de ficción

*Dalmau-Górriz: anti-fictional chronicles
and documents*

M. MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ*

Artículo completo enviado a 13 de enero y aprobado el 24 de enero de 2015

*Artista visual i plàstic. Profesora del Departamento de Dibujo de la Universidad de Barcelona (UB).
Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona.

AFILIAÇÃO: Universidad de Barcelona (UB), Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes. Pau Gargallo, 4, 08028
Barcelona, España. E-mail: montselopez@espaiefimer.com

Resumen: El presente artículo re-visita la obra del tándem Dalmau-Górriz en acuerdo a cómo estos artistas abordan, en sus proyectos, los diversos contextos del entramado socio-cultural, cuestionan los modos de su representación y proponen alternativas artísticas para una distinta aprehensión de la realidad.

Palabras clave: Dalmau-Górriz / contra-crónicas / documentos de ficción / ficciones documentales / demoliciones selectivas.

Abstract: *This article revisits the work of the tandem Dalmau-Górriz in accordance with how these two artists address, in their projects, the various contexts of the socio-cultural framework, how they question the ways of their artistic presentation and how they propose alternatives for a different apprehension of the reality.*

Keywords: *Dalmau-Górriz / anti-chronic / documents fiction / documentary fictions / selective demolition.*

Dalmau-Górriz es el nombre artístico de Lidia Górriz y Jordi Dalmau (1961/1957, Santa Coloma de Gramanet, Barcelona), dos artistas visuales que trabajan en tándem desde 1988 y que conciben la práctica artística como una serie de procesos de creación abiertos, interdisciplinarios y transversales respecto a los modos de representación de nuestra sociedad occidental, mediática y mediaticizada sin precedentes. La abertura de los procesos responde al cotejo permanente de los proyectos con el *continuum* de la realidad a la que, con una clara determinación, se adscriben. Y la interdisciplinariedad resulta de unas actitudes artísticas que anteponen la ideación de la obra a la materialización de la misma.

El presente artículo propone una re-visitación de la obra de Dalmau-Górriz, en base a cómo estos se aproximan a los diversos contextos del entramado sociocultural, y en particular, sobre cómo apprehenden la crónica y/o la representación de dicho entramado, habitualmente entendido este como un espejo único y sesgado de la realidad. Así, cuando Dalmau-Górriz tratan el contexto del (su) retrato del artista, lo hacen a través de la realización de diversas propuestas de contra-biografía; cuando abordan el relato de los acontecimientos, sea local o global, los artistas optan, la mayoría de ocasiones, por revelar el contra-relato o la elaboración de contra-historias; y cuando se enfrentan a un monumento, histórico o artístico, proponen su de-construcción o demolición, la transmutación de diversos iconos culturales de una sociedad reincidente en un modelo único de representación y representatividad.

1. Retratos de artista: la contra-biografía

El retrato de artista es un asunto ampliamente explorado por Dalmau-Górriz. Ellos mismos figuran entre los principales referentes de gran número de sus obras, aún y a riesgo de por ello semejar estas autorretratos. Sin embargo, el uso del referente es sólo un pretexto a través del cual abordar distintos aspectos de la representación de la realidad. Ello explica que, para denominarlos, empleemos la expresión *retrato de artista*, en lugar del término *autorretrato*. Asimismo, su incisiva adhesión al contexto social y cultural los sitúa en el lado opuesto a la complacencia implícita al retrato o la biografía convencionales, motivo este último que nos permite igualmente designarlos como *contra-biografías*, a la espera del hallazgo de un vocablo más preciso. Entre los dos proyectos más representativos de esta tipología de retrato de artista o contra-biografía se hallan *La Moto* (1999) y *Su Santidad El Papa* (2000).

La Moto (Figura 1) supone la presentación en público de Dalmau-Górriz como miembros activos de una comunidad artística en estado de precariedad persistente, debido a la desatención endémica de la cultura en nuestro país



Figura 1 · Dalmau-Górriz, *Proyecto: La Moto*, 1999. Fuente:
<http://dalmaugorritz.com/index.php?/projects/lamoto/>

(sobre este asunto ver J. L. Marzo, citado en bibliografía). A través del uso de algunos de los ítems que conforman la *leyenda del artista*, Dalmau-Górriz reelabora una contra-biografía propia que cuestiona la perpetuidad del método biográfico aplicado a la representación del artista actual. *La Moto* se expone en el *New Art* del año 2000, en Barcelona. Varias ediciones de esta feria se celebran en paralelo al *boom* de la construcción de museos en la península y el consiguiente despliegue de grandes exposiciones, de producción extranjera, destinados a aquellos. En el Guggenheim bilbaíno, por ejemplo, recién se inaugura *El Arte de la motocicleta* en 1999, una *exhibition* cuyo contenido incluye diversas motos, propiedad de distintas *celebrities*. En contestación, Dalmau-Górriz presentan *La Moto*, una única motocicleta, modelo Montesa Brio y típico ejemplar obrero de los 50-60, aunque no como símbolo de ostentación de poder, como en la exposición aludida, sino como la prueba palpable de una condición de “artista mendigo”. La instalación, realizada *ad hoc*, deviene una irónica crítica sobre el panorama cultural del país y, en particular, sobre la paupérrima situación de la producción contemporánea, una situación agravada durante la década de entre siglos en post de la cultura o la fiebre del ladrillo y la cultura-espectáculo.

En el *New Art* de 2001, Dalmau-Górriz vuelven a presentarse con el proyecto *Su Santidad El Papa* (Figura 2). El tándem reincide sobre el asunto de la situación del artista contemporáneo local en relación, esta vez, con el artista mediático y la crónica ficcional de los acontecimientos artísticos. La instalación incluye una fotografía de los autores posando junto a un recortable de Juan Pablo II. El trío compone un retrato de excepción a través del cual Dalmau-Górriz dan fe de que el Santo Pontífice resulta ileso del meteorito que Maurizio Cattelan



Figura 2 · Dalmau-Górriz, *Su Santidad el Papa*, 2000.

Fuente: <http://dalmaugorritz.com/index.php?/projects/susantidadelpapa/>

lanzó sobre él en su obra *La Nona Ora* (*The ninth hour*, 1999). Otras pruebas recreadas a tal efecto corroboran el falso testimonio, tales como la túnica papal, levemente manipulada en uno de sus extremos, o la roca espacial, reconstruida en resina de poliéster. En *Su Santidad El Papa*, los artistas confieren continuidad al relato ficcional de Cattelan, basado en la de-construcción de los iconos de las grandes autoridades, al tiempo que contribuyen al desmontaje del icono religioso lo mismo que al desmontaje del icono del artista mediático.

2. Archivos de ficción documental: el contra-relato o la contra-historia

La particular aprehensión de la crónica de los acontecimientos, que en cierto modo anticipa *Su Santidad El Papa*, se descubre abiertamente en otro grupo de trabajos de Dalmau-Górriz que, además, comparten entre sí la apariencia formal de archivos de ficción. Para su realización se combinan distintas fuentes: el archivo documental, el álbum de fotografías de viaje, noticias de *médias* diversos y composiciones realizadas expresamente. Todas ellas se re-contextualizan en pro de la elaboración de unas crónicas no exentas de ironía e imaginación crítica. Los relatos resultantes se sitúan en un extraño plano de la representación, mezcla de tiempos y enredos entre datos contrastados e inputs irracionales; un no lugar desde el que se interpela al espectador de una manera inédita sobre el curso de los acontecimientos y ciertamente alejada de la reflexión histórica comúnmente practicada. De ahí que los denominemos *contra-relatos* o *contra-historias*.

Entre varios proyectos de contra-relato local, destacan *Converses al Carrer Francesc Moragas* (2001) y *Usos inadecuados del espacio público: inventarios incompletos* (2009). El primero es una ficción documental creada a partir de conversaciones

entre vecinos de la calle natal de los propios artistas, en el extrarradio barcelonés. Y el segundo fabula a cerca de ciertos abusos acometidos en el espacio público, como matar animales en una plaza o invadir un país, entre otros (Figura 3).

Como ejemplo significativo de contra-historia más global resulta obligado mencionar aquí la propuesta *Documentos de ficción* (2003), de cuyo título bebe directamente el nombre del presente artículo. En *Documentos de ficción*, Dalmau-Górriz realizan una narración, combinación de texto e imagen, que bajo el simulacro de tour turístico nos permite asomarnos a diversos acontecimientos del siglo XX.

3. Transmutación del monumento: el vacío icónico

Por último, son los artistas quienes nos proporcionan la tercera agrupación de trabajos, bajo el título genérico *Ficción de demoliciones selectivas* (Figura 4, Figura 5, Figura 6, Figura 7, Figura 8, Figura 9, Figura 10). Desde 1992 y en paralelo, Dalmau-Górriz se apropian de diferentes esculturas públicas, monumentos, edificios civiles y religiosos... grandes iconos representativos de nuestra sociedad, a fin de someterlos a una demolición simbólica y asistemática. A continuación se repasa la lista de demoliciones que hasta la fecha conforman este *work in proces*.

La escultura pública *Cap de Barcelona* (1992) de Roy Lichtenstein es el primer objetivo de demolición fotográfica, en una sola imagen. La escultura original, de hormigón armado y recubierta de cerámica, se ubica en el cruce de dos céntricas calles de Barcelona. Pertenece a un grupo de esculturas promovidas por el Ayuntamiento, coincidiendo con los Juegos Olímpicos de 1992. Algunos la refieren de *pintura industrial* y muestra la adhesión de la ciudad al arte contemporáneo, en particular, al norteamericano.

El *Proyecto Erase* (2000) es la segunda, en esta ocasión, deconstrucción del *Monumento de la Batalla del Ebro*, situado en Tortosa. Fue erigido para honrar primordialmente a los soldados franquistas muertos durante aquella batalla que, sin embargo, dejó 60.000 bajas por bando en la guerra civil española. Se emplaza en mitad del río y se sostiene sobre el pilar un puente entonces. Parte de su simbología fascista fue eliminada al terminar la dictadura. Dalmau-Górriz completan el borrado (*Erase* significa *Borrar* en castellano), liberando con el gesto al pilar de su sobrecarga y al lugar de cualquier vestigio franquista.

La parte post-gaudiniana de la Sagrada Familia es el gran icono religioso que Dalmau-Górriz derriban en *Begin The Beguine* (2001), coincidiendo con el debate que suscita retomar sus obras. El proyecto comprende diez fotografías de la demolición y multitud de objetos seriados que, a modo de *souvenirs*, se ofrecen al público como expolios del codiciado templo, convenientemente etiquetados.

La rampa referida en el título de la imagen *Demolición de una rampa* (2001)



Figura 3 · Dalmáu-Górriz, *Usos inadecuados del espacio público: inventarios incompletos*, 2009 (selección).
Fuente: Imágenes cedidas por los artistas.

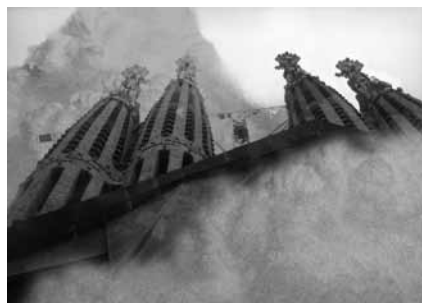


Figura 4 · Dalmau-Górriz. S.T., 1992. Fuente: artista.

Figura 5 · Dalmau-Górriz, *Proyecto Érase*, 2000. Fuente: artista.

Figura 6 · Dalmau-Górriz, *Begin The Beguine_I*, 2001. Fuente: artista.

Figura 7 · Dalmau-Górriz, *Begin The Beguine_II*, 2001. Fuente: artista.

Figura 8 · Dalmau-Górriz, *Demolición de una rampa*, 2001. Fuente: artista.



Figura 9 · Dalmau-Górriz, *L'avalée des avalés*, 2003. Fuente: artista.



Figura 10 · Dalmau-Górriz, *Próxima ciudad liberada*, 2003. Fuente: artista.

es el elemento arquitectónico más representativo del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Su destrucción propone un vacío iconográfico clave para repensar no sólo el museo sino que, de igual modo y por extensión, la situación de las prácticas contemporáneas en la ciudad.

La obra pública apropiada en *L'avalée des avalés* (2003) es el *Monumento del Valle de los Caídos*, en Madrid, a imagen y semejanza del tortosino de la segunda demolición. Una edición de dos imágenes nos muestra, la una, su explosión y, la otra, el aire enturbiado que le sucede.

Transmutar una urbe es la aportación de *Próxima ciudad liberada* (2003), una sola fotografía en la que una de las ciudades europeas por excelencia se nos revela sitiada, preconizando su destrucción.

En resumen, *Ficción de demoliciones selectivas* insiste en el replanteamiento de la iconografía actual. Se trata de una desproporcionada entelequia, sí, pero también de un repertorio artístico que anticipa el vacío icónico. Un vacío que, a su vez, apela irremediabilmente a la iconografía inexistente, a aquella que no nos representa ni representó jamás, a aquella que pudiera ser consensuada y generada por una extensa mayoría, quizás a través de procesos de participación, y que sólo entonces ciertamente la represente, pero y que, sobre todo, se desprenda de cualquier indicio autoritario subyacente en buena parte de los iconos actuales.

La obra de Dalmau-Górriz, por todo lo expuesto hasta aquí, manifiesta una confrontación permanente entre la ficción de la realidad impuesta por los estamentos de poder, los *mass media* entre ellos y primordial portavoz, y la ficción del arte, un ecosistema en sí mismo, con sus propias normas de funcionamiento y de representación. De la colisión entre ambas ficciones surgen los modos de representación alternativos de este tándem, como un prólogo a considerar en

una posible refundación de aquello que entendemos por la realidad. Cuando menos, cuestionarnos la representación de la realidad respondería a una manera de pensar crítica para una mejor aprehensión de nuestro entorno.

Referencias

- Argullol, Rafael (1990) *El fin del mundo como obra de arte. Un relato occidental*, Barcelona: Destino.
- Carr, Edward H. (1984) *Qué es la historia*. Barcelona: Ariel (1ª ed. 1961).
- Dalmau-Górriz (2001) *Begin The Beguine*. Barcelona: Galeria Camilla Hamm.
- Dalmau-Górriz (2001) *Converses al carrer Francesc Moragas*, Barcelona: Centre Cultural Can Sisteré/Ayuntamiento de Santa Coloma de Gramanet.
- Dalmau-Górriz (2003) *Documents de ficció*, Barcelona: Centre Cultural Fundació Caixa Terrassa.
- Dalmau-Górriz (2008) *Hey, Ho, Let's Go!*, Tarragona: Galeria Antoni Pinyol/ Generalitat de Catalunya.
- Dalmau-Górriz (2009) *Usos inadecuados del espacio público: inventarios incompletos*. Barcelona: Galeria Ysabel Pinyol/ Institut Català de les Indústries Culturals, Generalitat de Catalunya.
- Kris, Ernst y Kurz, Otto (1991) *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra.
- Marzo, Jorge L. (2012) *L'era de la degradació de l'art i de la política cultural a Catalunya*. Barcelona [Consult. 2014-10-22] Disponible en <URL: http://www.soymenos.net/La_degradacio_de_l%27art_a_Catalunya.pdf

Peso em suspensão: o anjo de pedra de Laura Vinci

*Weight suspended:
the Stone Angel of Laura Vinci*

FERNANDA MARIA TRENTINI CARNEIRO*

Artigo completo submetido a 8 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Bolsista CAPES. Mestre em Artes Visuais pela UDESC.

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Centro de Artes (CEART), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV). Av. Madre Benvenuta, 1907, Bairro Itacorubi, CEP 88.035-001, Florianópolis, SC, Brasil. E-mail: fetrentini@gmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta a obra “Anjo de pedra” (1998), de Laura Vinci, como uma configuração desta forma perante o espaço e a função em que foi solicitado. A obra foi chamada a fazer parte da cenografia de uma peça teatral em 1998. Aqui, a reflexão se deteve na obra, sua apresentação e materialidade, que possibilitaram elucubrar sobre sua presença e diálogo entre a obra, o espaço e o espectador.

Palavras-chave: Laura Vinci / anjo / arte contemporânea.

Abstract: *This paper presents the work “Stone Angel” (1998), by Laura Vinci, as a configuration of space and the function in which it was used. The work was requested to be part of the set design of a play in 1998. This paper focuses on the work of art, its presentation and materiality, which allow elaboration about its presence and its dialogue between the work, the space and the viewer.*

Keywords: *Laura Vinci / angel / contemporary art.*

Introdução

A obra “Anjo de pedra” (1998), de Laura Vinci, propõe uma reflexão sobre a configuração deste anjo perante o espaço e a função em que foi solicitado. Este anjo, carregado de um jogo duplo de peso e de leveza, foi chamado a fazer parte da cenografia de uma peça teatral, em 1998. Todavia, o foco do artigo se detém na obra de arte e reflexão sobre a mediação entre espaço e espectador, nas possibilidades

de conexões com questões da história da arte, no intuito de reforçar sua potencialidade. Como a imagem do anjo se faz presente sendo apresentada por um bloco de mármore suspenso? Existiria um jogo entre obra de arte e espectador? De que forma o olhar do espectador apreende uma unicidade entre obra de arte e o mundo?

1. Notas sobre o processo artístico de Laura Vinci

A artista Laura Vinci (1962) nasceu em São Paulo, onde vive e trabalha nesta cidade desde então e **é considerada artista intermídia, escultora, pintora, gravadora e desenhista**. Em 1987, formou-se em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo. **Inicialmente trabalhava com pintura**. A partir de 1980 vem se dedicando **à escultura e à instalação e, em seu percurso, elaborou cenografias teatrais**. Em 2000, concluiu o mestrado em Artes Plásticas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Os principais pontos elevados nesse processo de transformação **do plano bidimensional para o plano tridimensional em grande escala foram à interação com o espaço e sua importância nas construções das obras**. **A artista vem trabalhando com a relação do tempo presente na obra, a matéria em transição**. A transformação, que envolve permanência e efemeridade, perpassa nos objetos artísticos e jogam com os opostos, como eterno e efêmero, vida e morte, peso e leveza. Nisto, encontramos estágios da água, por exemplo, o vapor, e ainda, areia, mármore, pó de mármore, vidro, maçã.

Lidar com estados fugidios, como a areia que escorre por entre os dedos, é do que se ocupa Laura Vinci em sua obra. Esta doa visibilidade para passagens do tempo, nos fazendo ver aquilo que sabemos que existe, mas que por estar em permanente fluxo, fica somente como um saber abstrato, carente de materialidade. Sem estancar, analisar, mas sim tendo a sutil capacidade de apreender delicadamente o que passa, Laura nos dá olhos para ver o que está em permanente transformação. (Duarte, 2008)

Ainda, a elaboração da obra no espaço abrange uma relação com a vida. O orgânico está presente na rigidez e permanência das obras, pois muitas delas passam por transformações e deslocamentos no acontecimento da exposição. O tempo, neste sentido, presente na exposição, é o de desgaste e da sutileza nas etapas de suas alterações.

Ao ter como objeto principal de toda sua obra o tempo, aquilo que passa, Laura finda por trabalhar com a vida, que não cessa de mudar, operando ciclos de nascimentos, transformações e mortes. O encontro com suas manifestações nos possibilita experimentar o tempo, nos fazendo lembrar que nós também estamos em permanente movimento. (Duarte, 2008)

Além das instalações que refletem e modificam o espaço em que é elaborada, Laura Vinci também realiza trabalhos para a cenografia teatral. Seus trabalhos possuem uma mobilidade que envolve a peça e o espectador. Mas alguns dos trabalhos em repouso requerem um olhar minucioso e atento, uma relação de afeições e percepções.

2. A leveza de um peso

Deste modo, apresentamos a obra "*Anjo de pedra*" (1998), de Laura Vinci (Figura 1). Um anjo, carregado de um jogo duplo de peso e leveza, devido sua materialidade, ou seja, um bloco de mármore suspenso sobre uma fonte no Teatro Oficina de São Paulo, foi chamado a fazer parte da cenografia da peça *Cacilda!*, de José Celso Martinez Corrêa, em 1998. O espetáculo narrava a vida e a obra da atriz brasileira Cacilda Becker. A imagem deste anjo confiava delicadeza e resistência, pois o mesmo estava dispensado de asas e possuía um peso sustentado por sua precipitação de ser. Ainda, seu formato destoava da construção imagética comum e, desta maneira, carregava uma força em sua face oculta. A obra não é sozinha em meio a construção espacial, mas solitária, pois é um traço em meio a luz e a escuridão, um detalhe da obra em obra.

De certa forma, o anjo esteve comparecido em todos os momentos da peça em estado de vigília (Figura 2). Nesse aspecto, "o peso, a necessidade e o valor são três noções que estão íntima e profundamente ligadas: só é grave aquilo que é necessário, só tem valor aquilo que pesa" (Kundera, 1984: 31). O anjo retorna na arte contemporânea como um peso necessário para a leveza da vida. E estar suspenso é deixar-se em vertigem daquilo que percorre no espaço, pois "a vertigem não é o medo de cair, é outra coisa. É a voz do vazio embaixo de nós, que nos atrai e nos envolve, é o desejo da queda do qual logo nos defendemos, aterrorizados" (Kundera, 1984: 53). Esse anjo suspenso direciona, para algum espaço, algum olhar. E não há necessidade de asas para flutuar, pois esse movimento está na possibilidade que os olhos permitem fazer. O anjo suspenso, dispensado de asas, apresenta-nos que o tempo humano tem uma continuidade terrena e o anjo é suspensão no tempo; sempre retorna.

Como uma aparição, "*Anjo de Pedra*" surge no momento do desenvolvimento da peça e, ao final, quando esta finda, ele desaparece. Feito para a peça, como cenografia, o anjo é um detalhe, no corpo do espaço e para aquela temporalidade. Olhar a obra é presenciar o olhar desta que nos vê em meio à profusão do acontecimento. Sendo para aquele espaço e para aquele evento, a obra inicia e encerra sua vida nessa lacuna entre começo e fim.

Este anjo perderia sua força ou deixaria de existir se fosse deslocado e

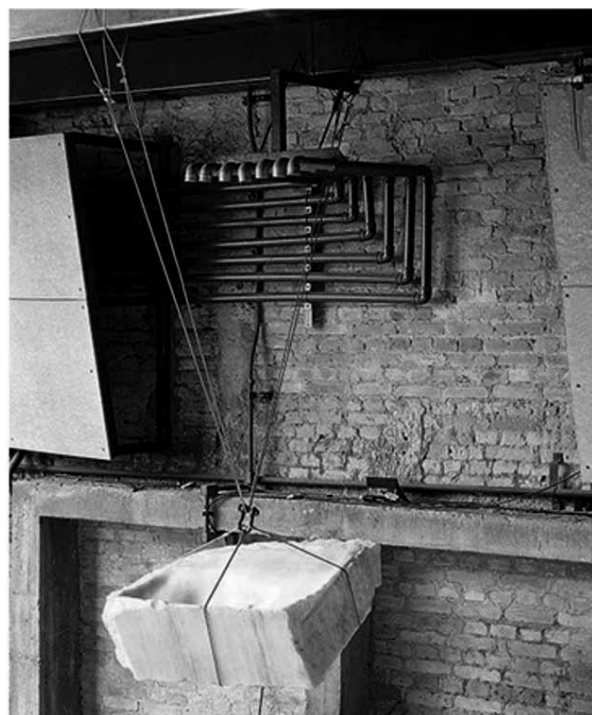
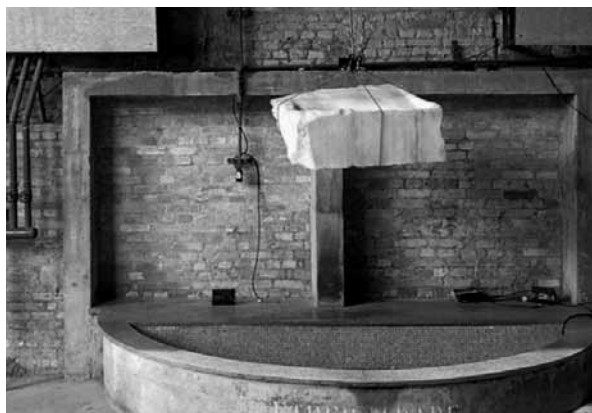


Figura 1 · Laura Vinci. Anjo de Pedra. Bloco de Mármore e cabo de aço. Teatro Oficina, São Paulo. Cenografia para o espetáculo Cacilda! (1998). Disponível em <http://www.lauravinci.com.br/cenografia/>, acesso em 06 jun. 2014.

Figura 2 · Laura Vinci. Anjo de Pedra. Bloco de Mármore e cabo de aço. Teatro Oficina, São Paulo. Cenografia para o espetáculo Cacilda! (1998). Disponível em <http://www.lauravinci.com.br/cenografia/>, acesso em 06 jun. 2014.

apresentado em outro lugar, em algum espaço que não é seu. Neste sentido, “as esculturas de Laura Vinci não criam um espaço: se instalam num espaço já existente que só elas, porém, tornam visíveis. São glosas, citações, comentários.” (Mammi, 1994). O “anjo de pedra”, um bloco de mármore suspenso por um cabo de aço tem seu lugar, tem a existência para aquele conjunto. Ou seja, suspenso sobre uma fonte cujo termo “eternidade” está cravado em sua base, frente a uma parede sem reboco, uma parede crua e sob a peça uma canalização que jorra por alguns momentos água sobre o bloco e, assim, constrói todo um espaço destinado para sua presença.

2.1 Diálogos escultóricos

Compreendemos também que outros artistas se utilizam do anjo como a leveza de um peso destinado a um lugar, a um acontecimento. O anjo de Anthony Gormley (1950) transmite esse testemunho do lugar. A escultura o *Angel of the North* (1998) permanece em Gateshead, na Inglaterra, monte próximo da autoestrada A1. A obra marca o fim da mineração de carvão e está no lugar como homenagem aos mineradores que trabalhavam na região, abandonados frente à industrialização. Essa grandeza em relação a sua materialidade e seu tamanho nos transmite a destituição de leveza, pois carrega um peso fixado no solo, que o incapacita de voar. Pela sua imensidão e disposta ao ar livre, traz essa mediação entre o plano celeste e o plano terreno. O anjo como testemunha que sobrevive é uma testemunha para o outro, pois rebate ao acontecimento.

O que proporcionava sua aparição estava no acontecimento do lugar, no modo como se encontrava e no discurso que o rondava, que o fez presente no espaço, sua conexão com o espectador e presença do detalhe quando esteve em exibição. Pensar na imagem do anjo, sua forma não muda; são as atribuições dadas a essa forma que se modificam, pois sua essência vem anteriormente a sua figurabilidade do anjo. Outro fator que reside em um espaço de obra em obra de arte destaca, além do espaço e do mundo comum, a presença do espectador. A experiência entre obra e sujeito devem ser intercomunicantes entre si e assim se anulam, na formação de um único conteúdo, uma experiência intersubjetiva a partir da subjetividade. O bloco de mármore apresentado por Laura Vinci joga com o espectador. Um jogo que permite ao sujeito que a olhar construir a imagem do seu anjo presente e aprisionado naquela pedra.

Jogo que o espectador acompanha por seu olhar, também ele um jogo de inclusão e exclusão. Se a experiência é intensa ou, no caso, estética, o espectador se sente comparilhado com a obra em espaço intersubjetivo em que seu olhar e seu eu não são senhores da situação — são pontos pela obra ao mesmo tempo que sobre ela se debruçam. O

que a obra então comunica acontece num espaço intersubjetivo. Um espaço em obra, quando desencadeia uma experiência estética, traz consigo uma autonomia do que comunica sem se separar do mundo intersubjetivo. A estrutura de um espaço em obra, se ele for artístico, é intersubjetiva. Diante dele, o espectador sente-se como se diante de um outro que o interpela. A obra não imita uma visão nem imita em conformidade com uma visão, mas se comunica com o espectador uma espécie de face a face que tem no mundo em comum o seu solo e a sua garantia. É sempre para um sujeito que a obra se mostra. (Tassinari, 2008: 145-148).

Supomos relacionar a apresentação da obra de Laura Vinci aos trabalhos feitos por Rodin, que reflete sobre a sua função de escavar a forma já presente na pedra e sua “finitude” escultórica estaria presente nessa incompletude da peça. Da mesma forma em Michelangelo, que procurou desbastar o excesso que cobria as imagens presentes no bloco de mármore, sendo “a tarefa que impôs como escultor foi simplesmente remover a pedra que as cobria. Assim, o formato de um bloco estava sempre refletido nos contornos das estátuas e mantinha-as coesas num desenho lúcido, por mais movimento que houvesse na figura.” (Gombrich, 1999, p. 313).

Neste sentido, a obra de Laura Vinci possibilita repensar a forma escondida na interioridade do bloco, que necessita o olhar do espectador para a sua aparição. Estaria na interioridade do pensamento construtivo do olhar, o que vai além da forma palpável. O anjo do espectador, na forma que o concebe, o faz presente naquele bloco. Ao pensar nesse espectador devemos nos inteirar que cada um possui uma leitura sobre a imagem olhada. É uma crítica subjetiva. Direcionada, mas particular. Cada qual poderá visualizá-la igualmente perante pensamentos múltiplos; “o mundo da obra é um mundo em que não há parada para olhares muito detidos, mas é antes um estar rodeado de movimentos e posições múltiplas que por um triz ainda não se comunica com o mundo comum [...]” (Tassinari, 2008, p. 152). Assim, a aparição do anjo na arte contemporânea está paralela às atitudes humanas perante esse anjo e ao mundo em que vive.

Conclusão

A imagem do anjo presente na arte é carregada de potencialidades e, ao longo da história, sua presença, constante e persistente, tem como o intuito o fortalecimento das relações entre o divino e o terreno. Esse bloco, simples cubo branco suspenso no ar, o “Anjo de Pedra” de Laura Vinci, sua relação com “Angel of the North”, de Antony Gormley, impelia com o espectador e as regras se fizeram entre esses dois sujeitos e sua relação como observador do espaço e do tempo. As possibilidades de construção imagética angélica na arte

contemporânea, mesmo que sua presença **apareça fora das instituições religiosas**, tem-se mostrado próximo ao espectador. Neste panorama são encontrados anjos disformes e metamorfoseados. Assim, o que concebeu na presença do anjo está relacionado ao olhar e ao olhar que esse anjo encerrou para o espectador. De certa forma, o anjo de Laura Vinci se expôs em todos os momentos da peça em estado de vigília, como força visível do invisível. Pensar na imagem do anjo é conjecturar na sua forma que sobrevive, mesmo que as atribuições dadas se alterem, pois o anjo é suspenso no tempo e o que concebe a sua presença está relacionado ao olhar entre imagem e espectador.

Referências

- Duarte, Luisa. (2008) *O murmúrio de um segredo*. [Consult. em 2014-06-04]. Disponível em <http://www.nararoesler.com.br/textos/laura-vinci>
- Galeria Nara Roesler. (sd) *Laura Vinci*. [Consult. em 2014-06-03.] Disponível em <http://www.nararoesler.com.br/textos/laura-vinci>
- Gombrich, E. (1999) *A História da Arte*. Tradução Álvaro Cabral. 16 edição. Rio de Janeiro: LTC.
- ItaúCultural. (sd) *Laura Vinci*. [Consult em 2014-06-05]. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=922&cd_item=1&cd_idioma=28555
- Kundera, M. (1984) *A insustentável leveza do ser*. Tradução de Teresa B. Carvalho da Fonseca. São Paulo: Nova Fronteira
- Mammi, Lorenzo. (1994) *Laura Vinci*. [Consult. 2014-06-04]. Disponível em <http://www.nararoesler.com.br/textos/laura-vinci>
- Naves, Rodrigo. (sd) *Mona Lisa no meio do redemoinho* [Consult. 2014-06-06]. Disponível em <http://www.lauravinci.com.br/portfolio/monalisa/>,
- Tassinari, A. (2001) *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify,

Linha mais palavra entre vazios igual a territórios dispostos: Macchi e Ricalde

Line plus word, between voids, equals displayed territories: Macchi and Ricalde

TERESINHA BARACHINI*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2014

*Artista Visual, Professora e pesquisadora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes (IA-UFRGS). Graduação em Escultura (IA/UFRGS) Mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), Doutora em Poéticas Visuais (IA-UFRGS).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes (IA). Rua Senhor dos Passos nº 248, 90020-180. Porto Alegre, Brasil. E-mail: tete.barachini@gmail.com

Resumo: Este texto irá abordar dois artistas que trabalham com mapas no suporte de papel e se utilizam da palavra e do recorte na construção de seus projetos cartográficos. Os mapas da artista brasileira Rosana Ricalde (1971), embora possam parecer análogos imageticamente aos mapas do artista argentino Jorge Macchi (1963), na essência, são opostos na proposição, assim como em suas concepções gerativas.

Palavras-chave: Macchi / Ricalde / cidade / mapa / palavra.

Abstract: This text will approach two artists that work with paper maps and make use of wording and cutting in creating their cartographic projects. Although the maps of the Brazilian artist Rosana Ricalde (1971) may look analogous with the maps of Argentinean artist Jorge Macchi (1963), they are essentially opposite in their propositions as well as in their generating conceptions.

Keywords: Macchi / Ricalde / city / map / word.

Cartografias recortadas

Quatro anos separam a experiência de ver os trabalhos de Jorge Macchi (Buenos Aires, Argentina, 1963) e os mapas de Rosana Ricalde (Niterói, Brasil, 1971). Em 2007, a 6ª *Bienal do Mercosul*, em Porto Alegre, Brasil, apresentava *Jorge Macchi: exposição monográfica*, com a curadoria de Gabriel Pérez-Barreiro, e em 2011, Guillaume Monsaingeon organiza no *Museu Coleção Berardo*, na cidade de Lisboa, Portugal, a exposição coletiva *Mappamundi*, na qual participa Rosana Ricalde. E, será a partir destas circunstâncias expositivas que este texto co-tejará questões pertinentes à cartografia destes dois artistas latino-americanos, levando em conta, inclusive, certa perplexidade perante as semelhanças visuais existentes entre ambos.

A cartografia nas artes faz parte de discursos contemporâneos sobre territorialidades contextualizadas e ficcionais. Para alguns artistas, os mapas são essenciais para entender em que medida estes transformam a percepção do espaço físico em espaço simbólico e mental. No caso da artista brasileira Ricalde, as palavras são dispostas sobre linhas recortadas em superfícies que representam mapas, e, embora a um primeiro olhar possam parecer formalmente análogos aos mapas recortados do artista argentino Macchi, na essência, são opostos, ou ainda, diria que, no mínimo, constituem-se diferentes em suas intensões e em seus processos gerativos.

Territórios imagéticos dispostos

Não resta dúvida de que os mapas são polissêmicos em seus significados, tanto ao impregnar-se da representação dos espaços vividos e 'experienciados', assim como, ao apreenderem lugares inexistentes constituídos pelo e através do imaginário. Sejam os mapas representativos da ideia de espaços contínuos ou descontínuos, ou de espaços heterogêneos ou homogêneos, existe uma codificação estrutural para entendimento cultural da imagem cartográfica. Usualmente, os mapas são definidos como representações gráficas bidimensionais de um espaço tridimensional complexo, real ou não. Neste sentido, ambos os artistas, Macchi e Ricalde, reposicionam-nos em relação às representações e aos significados que possam ser gerados através de seus mapas.

Ao apropriar-se de textos poéticos ou teóricos, a artista Rosana Ricalde re-dimensiona, ou melhor, segundo Luciano Vinhosa, desconstrói as estruturas gramaticais, para em seguida transformá-las em outros arranjos, cujos significados são eminentemente visuais, pois "a palavra ou os segmentos de frase que ainda persistem se recontextualizam em uma nova arquitetura, em um novo sentido, agora epidérmico". Portanto, se os livros são os objetos que possuem

as palavras, quando estes são desmontados, desfeitos ou mesmo recortados, é a sua essência, a palavra, o texto, que se torna o objeto feito imagem nos mapas de Ricalde.

Para Guilherme Bueno, ao estabelecer relações entre a coisa e sua representação gráfico-verbal, a artista constrói uma cartografia imaginária que pressupõe uma territorialidade estabelecida pela palavra, e, assim, a palavra passa ser ela mesma, uma entidade material. Exemplo deste procedimento pode ser encontrado quando as linhas em formato de tiras, contendo o texto do livro *As mil e uma noites*, se enroscam em um suporte esférico e tecem o *Fio de Ariadne* (2011).

Tornamos a encontrar a linha como lugar de potência para escrita de Ricalde quando nos deparamos com textos que se inscrevem sobre a imagem de mapas urbanos, como por exemplo: *Cidades Invisíveis-Lisboa* (2008) (Figura 1), *Cidades Invisíveis-Roma* (2011), *Cidades Invisíveis-Jerusalém* (2011) e *Cidades Invisíveis-Veneza* (2012) (Figura 2). Suas ruas passam a carregar palavras, fragmentos de textos literários, transformando-as em territórios imaginários, sobrepondo às cartografias existentes das cidades, outras cidades inexistentes, invisíveis. Rosana Ricalde em entrevista a Fátima Pinheiro, afirma:

Nas Cidades Invisíveis, primeiro descobri o livro que também deu nome ao trabalho, fiquei pensando quantas camadas se sobrepõem a uma cidade, e também, como o desenho, no caso o mapa, restringe, delimita, domestica a Terra — a cidade, que é tão diversa, tão particular. A ideia de recobrir as ruas pelas frases do livro era como dar visibilidade a essas camadas, revelar essa multiplicidade de caminhos a percorrer. (Pinheiro, 2013)

Talvez possamos vaguear, vagabundar pelas ruas das cidades e nos entregar fracionadamente a elas dispondo-nos de suas diferentes camadas, a fim de gerar nossos territórios como um viajante em seu permanente devir. Assim, talvez, o que é potencialmente invisível possa tornar-se imagético, já que visualizamos com antecedência os desenhos dos mapas das cidades que nos são contemporâneas, e permitimo-nos acreditar que conhecemos *As cidades Invisíveis* (1990), de Italo Calvino (1923-1985), ao sobrepor uma ideia a uma imagem.

— *Para distinguir as qualidades das outras cidades, devo partir de uma primeira que permanece implícita. No meu caso, trata-se de Veneza.* [Marco Polo]

— *Então você deveria começar a narração de suas viagens do ponto de partida, descrevendo Veneza inteira, ponto por ponto, sem omitir nenhuma das recordações que você tem dela.* [Imperador Kublai Khan]

(...)

— *As margens da memória, uma vez fixadas com palavras, cancelam-se — disse Polo*

— *Pode ser que eu tenha medo de repentinamente perder Veneza se falar a respeito*

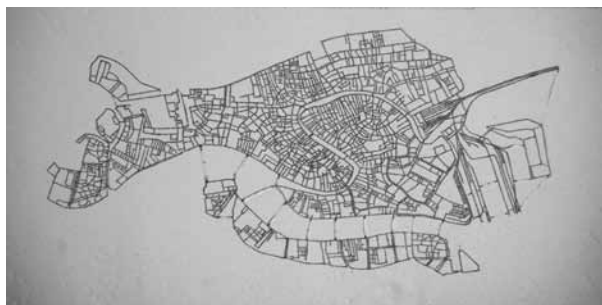
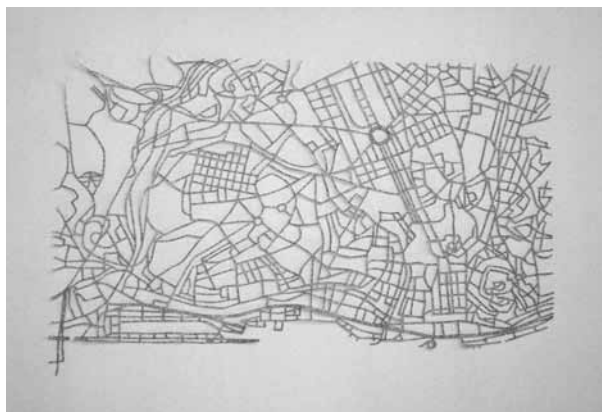


Figura 1 · Rosana Ricalde, *Cidades invisíveis*, Lisboa, 2012.

Fonte: <http://www.3m1arte.com/3mais1/index.php?p=2&artinfo=8&Works>

Figura 2 · Rosana Ricalde, *Cidades invisíveis-Veneza*, 2012.

Fonte: <http://murilocastro.com.br/rosana-ricalde/>

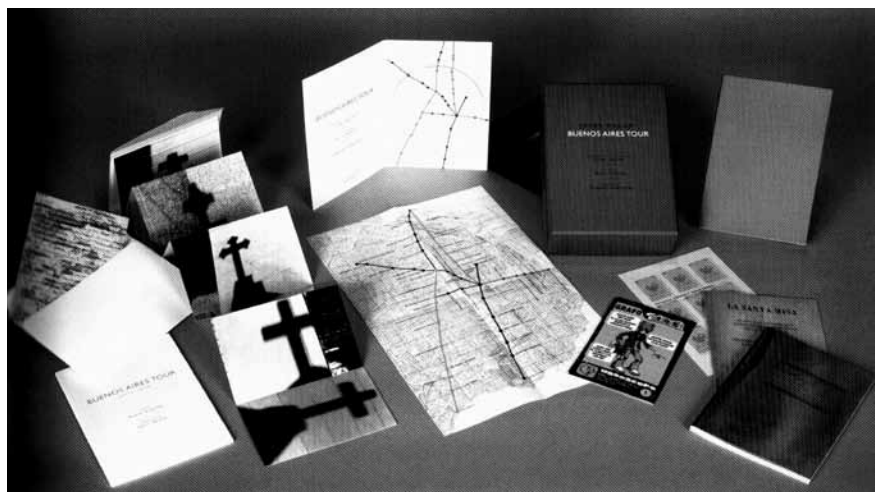
dela. Ou pode ser que, falando de outras cidades, já a tenha perdido pouco a pouco.
(Calvino, 1990: 82)

Com Veneza, acabo por lembrar-me, do mapa psicogeográfico *The Leaning Tower of Venice* (1958), de Ralph Rumney (1934-2002), composto de fotos e de anotações sobre Veneza. Já com Jorge Macchi, a cidade de Veneza torna-se água, percurso aquoso, líquido e azul, *Venecia* (2003) (Figura 3). No entanto, penso que a Veneza de Macchi, seja sua Buenos Aires, pois em uma entrevista a Ana Paula Cohen, ele afirma:

Buenos Aires es mi punto de referencia, mi base. Es el lugar del que conozco los códigos y donde me siento cómodo. No siempre el mejor lugar para vivir y trabajar es el que tiene la mejor y más estable situación económica y política.(...) Buenos Aires es además la ciudad de la cual surgen muchas de mis imágenes y obsesiones. No es una ciudad armoniosa, está llena de contradicciones, y eso crea una sensación simultánea de amor y de rechazo. (Cohen, 2004)

Torna-se perceptível sua profunda relação com a cidade através de trabalhos tais como: *Buenos Aires Tour* (2003) (Figura 4) e *Guía de la inmovilidad* (2003) (Figura 5). O primeiro nos leva a experimentar o acaso, o acidental, e o segundo, o conviver com o vazio, o ausente. *Buenos Aires Tour* (2003) retoma o trabalho *Vidas Paralelas* (1998), que consistia em dois painéis de vidros quebrados com rachaduras idênticas, ou seja, duplicidade perfeita de um acidente. Ao sobrepor o vidro quebrado ao mapa de Buenos Aires, as fissuras passaram a configurar linhas indicativas de itinerários possíveis na cidade. Uma cartografia que se desdobra em uma instalação e um livro de artista, compartilhado com a poetisa Maria Negroni (1951) e com o compositor Edgar Rudnitzky (1956).

Jorge Macchi passa a colecionar objetos encontrados no percurso proposto pelas rachaduras e a registrar por fotos os locais demarcados. E, embora, possa ter proximidade com procedimentos situacionistas, o artista afirma para Alberto Sanchez Balmisa (2008) que sua relação com o acaso e com o acidente é sempre analítica, e que este trabalho significa para ele um “autorretrato triplo” por ser mais que uma descrição da cidade, pois Buenos Aires Tour, para ele, é o registro de nossas histórias, de nossas impressões e de nossas decisões. Ao que Adriano Pedrosa (2011) complementa afirmando que a estrutura de grade pertinente quase sempre à absorção de imagens de mapas, aqui neste trabalho não se faz possível porque a metodologia aplicada não foi nem ortogonal, nem geométrica, mas errática, determinada, portanto, por um acaso, um acidente, um vidro quebrado.



Fonte: <http://www.galerialuisastrina.com.br/artistas/jorge-macchi/>

Figura 4 : Jorge Macchi, *Buenos Aires Tour*, 2003. Foto: Rick Hall

Em uma espécie de confronto direto com a estrutura da grade, *Guía de la inmovilidad* (2003) de Macchi, apropria-se de um livro-guia da cidade de Buenos Aires, e dele são suprimidos pelo recorte os quarteirões, assim, os pontos de referência somem e o que resta são os caminhos sobrepostos em camadas semitransparentes das folhas de papel, topografia urbana constituída de vazios que tem na ausência sua potência imagética.

Não resta dúvida de que Jorge Macchi é um cartógrafo generoso e profícuo, aproximando-se dos argentinos Luis Borges (1899-1986) e de Guillermo Kuitca (1961), seja com seus recortes fragmentários ou com suas porções de áreas continentais ou suas porções azuis líquidas ou, ainda, com seus desenhos de absoluta fragilidade material recortados em linhas tênues de papéis, Jorge Macchi reinventa a cartografia pelos silêncios e pelas ausências. Mapas tais como: *Amsterdam* (2002), *Mapa de las artes (São Paulo)* (2003), *La ciudad perfecta (La Plata)* (2003), *Ciudad Cansada (Cidade do México)* (2004) (Figura 6), são exemplos de como ele cria as suas metáforas visuais de um mundo de ausências e saudades, segundo Pérez-Barreiro (2007: 38).

O dizível para ele é sempre visível, é sempre imagem. Que imagem é esta que se faz presente no vazio, no recorte? Em entrevista a Gabriela Salgado (2007), ele afirma que a ausência é muito mais presente que a própria presença. Em seus mapas, os espaços recortados, cercados, determinados pelos contornos das ruas, dos rios, das linhas, retificam e nos lembram que algo está ou estava lá. Os vazios são territórios a serem percebidos e acessados pelo espectador. Os possíveis percursos e territórios têm na sua fragilidade e nas suas imperfeições geométricas a sua resistência à grade. Enquanto em *Tour* (2010), é justamente a grade, que na ausência deste ou daquele mapa, torna visível pela dobra, o *mapa*.

Conclusão

Com ambos, Ricalde e Macchi, os mapas urbanos das cidades às quais eles se debruçam permanecem sempre reconhecíveis graficamente, enquanto concomitantemente são imageticamente distintas em seus discursos cartográficos. Os mapas de papéis recortados de Rosana Ricalde, para Monsaingeon (2011: 111) “são, sobretudo, cidades fantasmagóricas: feitas de escrita e espaços em branco, descoloridas, diáfanos e aéreas, cheias de referências”, firmando-se como “cidades impossíveis”, sonhadas. Já com Jorge Macchi, o que apresentamos é a realidade sendo dilatada. Adriano Pedrosa constata que os mapas de Macchi são imperfeitos, improváveis e imprecisos e, por isso, lembra-nos que é impossível reduzir o mundo a uma representação visual abrangente, única ou mesmo fixa, pois apenas podemos compreender a realidade de forma incompleta

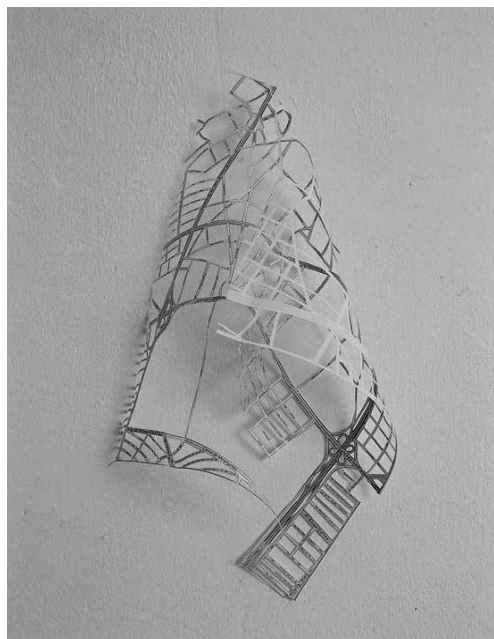
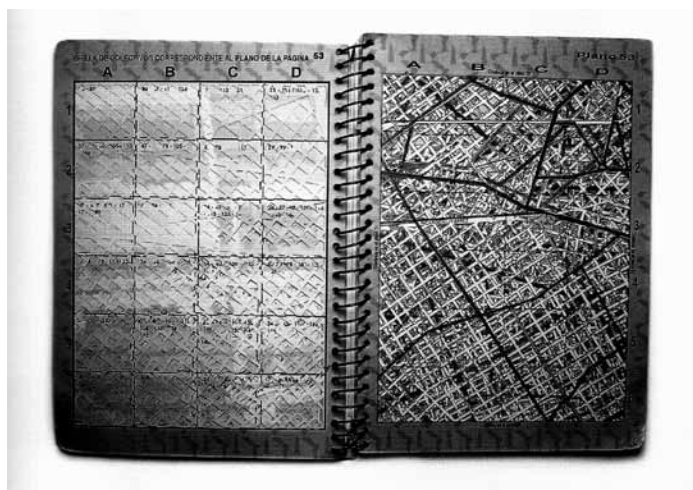


Figura 5 · Jorge Macchi, *Guía de la inmovilidad* (2003).

Foto: Gustavo Lowry.

Figura 6 · Jorge Macchi, *Cidade Cansada*, Mapa da Cidade do México, 2004. Fonte: <http://arteseanp.blogspot.com.br/2012/02/jorge-macchi-arte-contemporanea.html>

e fragmentada. Seus mapas tem o peso da memória, o lugar está lá, sempre está lá, mesmo quando ausente, mesmo quando não reconhecível, se é que isto é possível. Sua narração é pessoal, vivenciada e noticiada, portanto, sua cartografia é mapa, é jornal, é rua, é lugar do acontecimento urbano palpável e real.

Referências

- Balmisa, Alberto Sanchez (2008). *La música del azar. Entrevista con Jorge Macchi*. In Una tirada de dados: Sobre el azar en el arte contemporáneo. / XIV Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid. Madrid, Espanha: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura y Turismo, 2008 ISBN 978-451-3133-6 [Consult. 2014-12-10] Disponível em: <http://www.jorgemacchi.com/es/textos/280/la-musica-del-azar-entrevista-con-jorge-macchi>
- Calvino, Italo (1990). *Cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN: 978-85-7164-149-5
- Cohen, Ana Paula (2004). *Mais por menos, entrevista com Jorge Macchi*. [Consult. 2014-12-10] Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/print/2487.htm>
- Guilherme Bueno (s/d). *Horizonte azul*. [Consult. 2014-12-15] Disponível em: <http://www.rosanaricalde.com/pdfs/GuillermBuenoPORT.pdf>
- Pedrosa, Adriano (2011) *Jorge Macchi and the Argentine School of Cartography*. In Catalogue of the exhibition Music Stand Still at S.M.A.K, Belgium. Consult. 2014-12-15] Disponível em: <http://www.jorgemacchi.com/es/textos/298/jorge-macchi-and-argentine-school-cartography>
- Pérez-Barreiro, Gabriel (2007). *Jorge Macchi: exposição monográfica*. Porto Alegre, Brasil: Fundação Bienal do Mercosul. ISBN: 978-85-99501-11-5
- Pinheiro, Fátima (2013). *A artista por ela mesma: Entrevista com Rosana Ricalde*. [Consult. 2014-12-10] Disponível em: <https://blogdasubversos.wordpress.com/2013/03/26/o-artista-por-ele-mesmo-entrevista-com-rosana-ricaldi/>
- Salgado, Gabriela (2007). *Light music: a project in two sites by Jorge Macchi and Edgardo Rudnitzky*. In Catalogue of the show Light Music, University of Essex, England. [Consult. 2014-12-15] Disponível em: <http://www.jorgemacchi.com/es/textos/285/light-music-project-two-sites-jorge-macchi-and-edgardo-rudnitzky>
- Vinhosa, Luciano (s/d). *O signo total*. [Consult. 2014-06-14] Disponível em: <http://www.rosanaricalde.com/pdfs/LucianoVinhosaPORT.pdf>

Arnaldo Albuquerque: uma animação para além da lente do estereótipo

*Arnaldo Albuquerque:
animation beyond the stereotype*

CÍCERO DE BRITO NOGUEIRA*

Artigo completo submetido a 12 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Fotógrafo e Design Gráfico. Bolsista do Projeto Ciência Sem Fronteiras, Professor pesquisador da Universidade Federal do Piauí, Centro de Ciências da Educação, Curso de Design Moda e Estilismo. Licenciado em Educação Artística pela Universidade Federal do Piauí (UFPI), Mestre em História do Brasil (UFPI).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa (UL), Faculdade de Belas-Artes (FBA), Bolsista do Programa Ciência Sem Fronteiras (CSF/ CAPES), Doutorando em Belas-Artes. Largo da Academia 2, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: cicerodebrito@gmail.com

Resumo: Este artigo abordará a produção do curta metragem de animação realizada pelo artista Arnaldo Albuquerque, intitulada *Carcará pega mata e come* de 1976. Analisada com o status de obra de arte, sob o viés do cômico como expressão da contracultura inerente da época no Piauí — Brasil. Considera-se os signos eleitos na animação, híbridos entre elementos representativos de uma cultura de massa implantada pelos Estados Unidos, e os da região Nordeste no país. Uma metáfora irônica que demonstra a relação de poder entre as culturas.
Palavras-chave: Animação / Contracultura, / humor / arte / estereótipo.

Abstract: *This article will focus on the production of animated short film made by the artist Arnaldo Albuquerque entitled Carcará handle kill and eat 1976. Analyzed with artwork status under the comic bias as an expression of the inherent counterculture of the time in Piauí — Brazil . It is considered elected signs in animation, hybrids between representative elements of a mass culture established by the United States, and the Northeast in the country. An ironic metaphor that shows the power relation between cultures.*

Keywords: *Animation / Counterculture / humor /stereotype.*

Introdução

Teresinense nascido em 1952, faleceu em janeiro de 2015, Planejador Gráfico, desenhista, quadrinista, pintor. Fez fotografia em cinema experimental. Premiado no I Salão de Artes Plásticas de Teresina. Primeiro lugar, com o desenho animado “Carcará Pega, Mata e Come”. Teve prêmios também no Maranhão, Sergipe, Acre, Espírito Santo e Japão. Foi pioneiro em Histórias em Quadrinhos no Piauí, com a revista *Humor Sangrento* (1977). Estudar a produção artística de Arnaldo Albuquerque torna-se particularmente relevante por indicar reflexões a respeito da dimensão traumática da modernidade, do modo variado, como a arte pode tratá-la, realçando-a ou elaborando-a criticamente, e do seu significado para a história e cultura do Brasil.

O fato de a produção de Arnaldo nos anos 1970 ser caracteristicamente um “experimentalismo”, no período da ditadura militar brasileira, e o processo gradual de redemocratização, Arnaldo Albuquerque imprime no seu trabalho um modo particular de protesto frente a toda uma geração, desafiando o “emburrecimento” que os generais tentavam impor ao país, ao receber, ora criticando, ora adaptando, os sinais da cultura de massa.

A animação “Carcará, pega mata e come”, de Arnaldo Albuquerque em 1976 embarca simultaneamente em várias portas da cultura, levantando algumas ideias acerca da comédia, o seu significado artístico e ideológico inseparável da história da cultura e sua resistência em um sistema que trava disputa entre o regional e o global massificado.

O artista contracultural brasileiro Arnaldo Albuquerque é aqui pensado, como uma verdadeira e autêntica força, face a seu tempo e o seu objeto (a animação realizada em Super 8) é assumido como arma. A comédia é tomada como reflexo dialético e histórico do seu trabalho. É nas esferas do político, do social, e no interior da própria arte que Arnaldo Albuquerque como crítico de seu tempo desenvolve na animação um discurso satírico tomando elementos da cultura de massa (Capitão América, a águia de cabeça branca), para desconstruir o discurso positivo e reforçar a linguagem da cultura regional.

Os nossos objetivos são antes mostrar e demonstrar a função ideológica do cômico, ao nível da animação do artista que formula um discurso de luta de identidades. Os modos como sua animação se realiza e os fins a que se destina, aproximando, assim a animação de outros setores da atividade humana.

Deve ficar claro, contudo que pensamos aqui a comédia através do filme de animação, como qualquer obra de arte. Isto é, como uma realidade outra, com uma linguagem específica, uma lógica própria e uma coerência interna distinta do real.

Deste modo, podemos afirmar que os filmes de animação de Arnaldo Albuquerque funcionam como reflexos da luta ideológica, da cultura e da arte de sua época, cumprem uma função social, principalmente, porque eles transmitem toda uma gama de informações de significações, que dizem ao mesmo tempo de si e da sociedade.

1. A Lente da Comédia

Na sociedade de consumo, toda produção intelectual tende a se transformar numa mercadoria. A obra de arte vem a ser um objeto de troca, através do qual visa-se basicamente obter reconhecimento. Regida pela lei da oferta e da procura, a arte exerce um instrumento de poder, servindo ao esquema. Passa a funcionar como colaboradora, ou ela se populariza, ou ela se elitiza, é isto que Theodoro Adorno(1974) chama de indústria de bens industriais.

A criação artística ganha um estatuto de mercadoria, moldada no sentido de manter a ordem existente. Por outro lado a obra de arte retifica atrai para junto de si a consciência criativa, capaz de denunciar um certo tipo de violência, violência oficial (institucionalização da cultura). Há portanto ao lado do sistema que fabrica arte, o sistema que determina a massificação, a condenação de uma literatura, de uma pintura ou de um cinema, com fins lucrativos.

No que toca a comédia existem as comédias estereotipadas, os filmes feitos a medida das exigências e do momento histórico, atendendo as necessidades de um mercado (a promoção comercial). As comédias destinada ao puro divertimento, ao consumo de massa. Esses filmes asseguram a inevitável rentabilidade dos investimentos das grandes empresas cinematográficas.

Contrariando as expectativas de certos grupos dominantes, existem as comédias que criticam a si mesmas e a sociedade. Combatidas pelo sistema como uma forma de subversão social, elas podem ainda assim acabar por ser assimiladas pelo sistema, usadas como uma tática de dominação, preservando a autoridade. É uma das maneiras de controle do poder, mas nem por isso, elas deixam de ser contestadoras. Ao lado de uma arte bem comportada, está sempre a escolha de um determinado tipo de arte, que aceita cada vez menos o cerceamento. Neste sentido, a arte tem um efeito produtivo de conhecimento sobre o mundo que nos rodeia ou sobre a história que vivemos.

2. O poder e a violência

A comédia transformada em mercadoria realiza um tipo de violência que, a nosso ver é tão ou mesmo mais grave do que qualquer outra forma de violência não regulada pelo Estado, e que se passa a margem do poder. Pois no final das

contas, a condição mercantil da arte não é nunca um fenômeno isolado. Junto com ela vêm sempre uma série de medidas tais como a censura (pressões políticas e econômicas), o controle sobre a criação e ao mesmo tempo, a divulgação do mercado da arte (a qualidade prevalece sobre a qualidade da produção artística) que, obviamente são incompatíveis com todo e qualquer trabalho artístico.

De qualquer forma, esta questão nos parece bastante complexa. “a solução da contradição arte-mercadoria está fora do campo da arte, já que quem transforma um quadro num valor de mercado não é o artista, mas o sistema em ele está inserido” (Gullar, 1978: 46-49). Logo, toda medida para libertar a arte de certos interesses econômicos deve ser sempre uma medida global, em favor de outros setores da atividade humana, no plano do pensamento e das ideias. Durante o período de ditadura militar, a comédia funcionava como diversão e nela há uma grande carga de escapismo, mais do que qualquer outro gênero. Isto porque geralmente quanto mais deprimente o mundo parece, mais o público procura divertimento “que lhe devolvam a moral, onde se quer obedecer a uma operação de reconhecimento (ver tudo aquilo que já se conhece emprestar uma falsa sensação de inteligência) e nunca se organiza segundo um trabalho produtivo de conhecimento (reflexão ativa e crítica sobre o material fílmico proposto)” (Geada, 1978: 21).

A comédia (o riso que distrai) é usado pelo sistema, em época de crise, no sentido de regular as relações entre os indivíduos, visando, com isso, mascarar conflitos sociais, ao mesmo tempo que assegurar o equilíbrio do poder, concentrando em determinados grupos. A sociedade usa o riso para acalmar as tensões, deter a violência, ditando ela, e não os outros as regras do jogo. Deste modo, não se permite criar alternativas dentro do sistema.

A animação cômica de Arnaldo Albuquerque surgiu num momento de grandes tensões sociais e políticas no Brasil. A ditadura que se endurecia, uma repressão ao meios de produção cultural e um sentimento de deslocamento sofrido pelos agentes culturais que não se alinhavam ao modo de produzir arte determinado pelo estado, e as profundas desigualdades sociais entre as regiões do país.

“Carcará — pega mata e come” é uma animação em Super 8, feita a partir de desenhos em bico de pena, gravados sobre papel manteiga, que através de uma narrativa mostra uma família de retirantes da seca, em um ambiente de total desolação e profunda fome. A animação inicia-se sobre o signo do sol, onde uma cegonha carrega uma criança, a águia (o carcará americano, símbolo patriótico e identitário estadunidense) avista sua presa sai em tom de chacota em seu ataque, então no fim, a mesma esfaçalha as vísceras da criança, em

plena gargalhada o pássaro se transforma no Capitão América (personagem da Marvel Comics). Quando a família aproxima-se do “herói”, um dos filhos atinge-o no meio da frente com uma “baladeira”, o mesmo cai sem vida, e se transfigura novamente em águia, em seguida é assado em uma fogueira e vira comida para o homem forte do sertão. Seu trabalho é uma adaptação de um quadrinho marginal anteriormente divulgado, dois anos antes. Sua comédia satiriza a cultura americana e seus símbolos provocando riso de escárnio, para transpor a cultura de massa e atacá-la usando seus próprios meios. Sua comédia tem seu próprio realismo e com sua fantasia, uma válvula, uma única válvula por onde o seu público desabafaram seus recalques, numa risada precursora da destruição do regime opressor. Num dos momentos mais sombrios do povo brasileiro, sua animação trouxe uma pureza em um humor negro e descomprometido e da expressão de um artista que utilizou a arte como arma.

Na “era da reproduzibilidade técnica”, o cinema de animação (a arte que distrai) trouxe uma revolução como meio de combate. Foi um fator de mudança sensível nos modos de produção artística. A arte é violada no que ela possuía de mais misterioso, a sua autoridade. O culto as personalidades mostrou um terreno onde o ser deixa de existir e se procura um papel para substituir a cultura, onde seus símbolos falam mais de você do que sua historicidade.

3. O confronto social sobre sua ótica

Defendemos aqui que o seguinte ponto de vista, com base no discurso cinematográfico de Arnaldo Albuquerque: de que a comédia, o humor, no seu sentido mais amplo, vive ou melhor, reflete um momento de tensão. Ela surge no eixo de uma forte tensão social.

Como expressão da totalidade de um mundo, a comédia se confunde com a trajetória da sociedade, isto é, com os caminhos e os descaminhos de uma cultura tecnológica brutal e massificante, acompanhando a pulsação destrutiva da civilização ocidental. Em parte, ela tem então a função de compensação, e até mesmo por via do riso, representa uma tentativa de restaurar um outro cosmo, um mundo essencialmente diverso da cultura imposta.

A comédia critica a sociedade e obviamente, corre o risco de se transformar num instrumento, numa peça de uma engrenagem, submissa. Ora, mas em que medida a comédia, o humor com uma intensa carga de humanismo, que é o próprio Carcará, rompe com esse sistema? Enquanto critica social, enquanto fenômeno de integração e de desintegração social pelos seus próprios mecanismos, com a continuidade e, deste modo, ser um discurso que conota a violência.

A comédia tem um significado social, embora ela não seja simplesmente

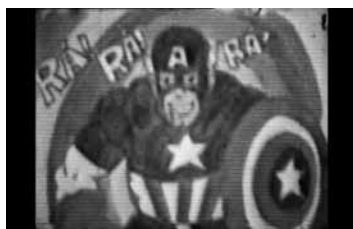


Figura 1 · Cena da Animação Carcará de Arnaldo Albuquerque, momento onde a águia Americana captura a segonha, Teresina, Piauí, Brasil. Fonte: acervo do artista.

Figura 2 · Cena da Animação Carcará de Arnaldo Albuquerque, momento onde a águia Americana estripa a criança, Teresina, Piauí, Brasil. Fonte: acervo do artista.

Figura 3 · Cena da Animação Carcará de Arnaldo Albuquerque, momento da metamorfose de águia para Capitão América, Teresina, Piauí, Brasil. Fonte: acervo do artista.

Figura 4 · Cena da Animação Carcará de Arnaldo Albuquerque, o Capitão América ri do sertanejo, Teresina, Piauí, Brasil. Fonte: acervo do artista.

Figura 5 · Cena da Animação Carcará de Arnaldo Albuquerque, Os sertanejos se deparam com o "herói", Teresina, Piauí, Brasil. Fonte: acervo do artista.

Figura 6 · Cena da Animação Carcará de Arnaldo Albuquerque, o menino atira usando uma baladeira, Teresina, Piauí, Brasil. Fonte: acervo do artista.

Figura 7 · Cena da Animação Carcará de Arnaldo Albuquerque, agora o Capitão América vira comida, Teresina, Piauí, Brasil. Fonte: acervo do artista

social, embora ela não seja simplesmente uma reprodução fiel da realidade. O exemplo de humor negro de Arnaldo Albuquerque, que já é por si só um instrumento de rebeldia, de contestação e, logo, revolucionário, nos parece bem significativo. O humor imanente a sua expressão se realiza num movimento de negatividade, demolidor, que confere um valor positivo a sua obra e as suas críticas.

Sob este ponto de vista, importa saber de que modo a animação Carcará com figuras grotescas e ambígua do retirante nordestino, acerca das quais traçamos aqui algumas considerações gerais, são elas próprias, na sua simplicidade formal e de conteúdo, o palco de uma sociedade, com seus problemas, valores, com suas inquietações, fracassos e esperanças. Até que ponto dramatizam elas os conflitos sociais (que são compensados, abrandados ou intensificados), guardando na sua forma, na sua expressão, uma relação estreita com o quotidiano, uma relação altamente significativa e politicamente carregada.

Uma das tarefas primordiais do riso do Carcará, a nosso ver, seria a de viver, pelo avesso, toda uma expectativa dolorosa, de embrutecimento da emoção e dos sentidos pela mecanização do comportamento, de trabalhar com as nossas inquietações, com as nossas fantasias, mergulhando no fundo de nossa história individual e social, para através daí vislumbrar sinais da vida, possibilidades de transformação do real.

Uma das maiores virtudes de sua animação seria a capacidade de resistirem a morte, deixando um lastro dentro de si mesmos que afeta tanto aquele que provoca o riso, como o espectador, aquele que se mobiliza ou é sacudido diante das peripécias das aventuras e desventuras da narrativa. O Carcará vai pegar e comer e, nesse jogo, resistem a morte, e são revolucionários, na medida em que eles se antepõem a alienação, à opressão, aos próprios efeitos negativos da sociedade industrial representada pelo Capitão América, mantendo-se sempre atuais e integras na sua forma de reação ao comportamento mecânico que deforma a sensibilidade das pessoas. Quer dizer, a integridade delas está intimamente relacionada com a sua motivação primeira e fundamental que é o riso. O seu objetivo principal é o de fazer rir, de divertir, apaziguando as tensões e devolvendo a alegria aqueles que sofrem.

O riso e os espetáculos de natureza cômica são vistos por Bakhtine (1970), como reflexo de um mundo não oficial. Ao lado do mundo oficial (o culto e as cerimônias da Igreja e do Estado Feudal) encontrava-se “um segundo mundo e uma segunda vida”, a que estavam sujeitos, em maior ou menor intensidade, todos os homens da Idade Média. Sem levar em consideração esta “dualidade do mundo”, não seria possível compreender nem a consciência cultural da Idade Média, nem a civilização do Renascimento. A visão ambígua do universo é a

tendência dominante na animação de Arnaldo Albuquerque, em uma fusão do riso e da tragédia.

Conclusão

A comédia em Carcará exerce uma forma de poder, ou a comédia é uma arte que diverte, usada pelo esquema como um instrumento de dominação, mas Arnaldo Albuquerque a usa para subverter esse código. Neste ponto ela se antepõe à sociedade, exercendo assim, pelos seus próprios meios, um poder marginal (uma força que atua à margem da sociedade) pela resistência que ela, enquanto criação encarna. A violência e o riso atuam simultânea e dialeticamente neste sistema simbólica criado pelo artista para formar uma agressão, onde se aproxima-se muitas vezes de bem perto do limiar da dor. A tragédia da cultura nordestina mostrada na animação predomina sob a máscara do humor. É relevante o caráter melancólico do humor de Arnaldo Albuquerque.

A percepção carnavalesca do mundo materializado é ponto central da obra. A comédia sempre exprimiu uma concepção do mundo. Daí aproximação que fizemos com o riso como fio condutor para se fazer entender a obra. O carnaval como a comédia é a festa ou o espetáculo que se origina da necessidade espiritual do homem. Do mesmo modo, tanto um quanto o outro estão ligados, historicamente, a períodos de crise social.

O riso do Carcará se define pela justaposição de elementos heterogêneos, do conflitos entre culturas (a nordestina frente a culturas de massa) e da diferença entre esses elementos e das situações a que eles estão ligados.

Referências

- Adorno, Theodor (1974) *La société*.
In: — *Théorie esthétique*. Paris, Klincksieck, p. 293-345.
- Bakhtine, Mikhail (1970) *L'oeuvre de François Rabelais et l'aculture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris, Gallimard, p.21.
- Benjamin, Walter (1978) *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: Adorno, Theodor et al. *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, p. 209-244.
- Geada, Eduardo (1978) *Ideologia e mitologias da indústria*. In: "Cinema e transfiguração". Lisboa, Livros Horizonte, p.21.
- Gullar, Ferreira (1978) *Arte e mercadoria*. Módulo: revista de arquitetura, arte e cultura. Rio de Janeiro, 46-49, abr./maio.

O Imenso Desenho de Um Breve Encontro: Álvaro Siza

The Immense Drawing of a Brief Meeting: Álvaro Siza

MARIA RAQUEL NUNES DE ALMEIDA E CASAL PELAYO*
& MARIA TERESA SARAIVA PIRES DA FONSECA DIAS DA FONSECA**

Artigo completo submetido a 8 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2014

*Artista visual. Licenciado em Artes plásticas — Pintura pela Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes (FBAUP); Mestre em História da Arte pela Faculdade de Letras (FLUP); Doutor em Ciências da Educação pela Universidade do Porto, Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação (FPCEUP).

AFILIÇÃO: Universidade do Porto (UP), Faculdade de Arquitetura (FA). Via Panorâmica, S/N, 4150-564 Porto, Portugal e Universidade do Porto (UP), Faculdade de Belas Artes (FBA) Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (I2ADS). Avenida Rodrigues de Freitas, 265, 4049-021 Porto, Portugal. E-mail: mpelayo@arq.up.pt

**Arquiteta. Licenciatura em Arquitetura pela Universidade do Porto, Faculdade de Arquitetura (FAUP); Doutoramento em Arquitetura, FAUP.

AFILIÇÃO: Universidade do Porto (UP) Faculdade de Arquitectura (FAUP), Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo (CEAU/FAUP). Via Panorâmica, S/N | 4150-564 Porto, Portugal. E-mail: tfonseca@arq.up.pt

Resumo: O arquiteto português Álvaro Siza sempre acompanhou a sua atividade projectual com a prática do desenho à mão levantada. Procedem-se à análise de uma amostra da sua extensa obra gráfica, buscando caracterizá-la nas suas linhas de força predominantes e inquirindo suas possíveis influências mais diretas. Encontram-se paralelos que se expandem no tempo com a obra da sua mulher, a artista Maria Antónia Siza (1940-1973).

Palavras-chave: Álvaro Siza / desenho / arte / arquitetura / Maria Antónia Siza.

Abstract: The Portuguese architect Álvaro Siza practices free hand drawing along with his architectural design work. A sample of his large graphic work is analyzed, in an effort to characterize it, in terms of its predominant guidelines and close influence. Extended in time, parallels are found with his wife work, the artist Maria Antónia Siza (1940-1973).

Keywords: Álvaro Siza / drawing / art / architecture / Maria Antónia Siza.

Prólogo

O cheiro do café inundava agora a sala, vindo da cozinha lá ao fundo, cortando o frio da casa que finalmente se via iluminada após tantos meses esvaziada de gente. Momentaneamente instaladas à mesa, perscrutamos o espaço à procura das vivências de que só os objetos sabem ser guardiões e testemunhas. Uma tinha nos olhos a novidade enquanto a outra imaginava como seria um olhar inaugural sobre o seu espaço e sobre os seus objetos de toda uma vida preenchida. Aparentemente, por entre as coisas na desarrumação própria de uma casa em obras de renovação, só os quadros guardavam ciosamente seus lugares habituais nas paredes. Nosso olhar silenciou-se, estancando diante de dois quadrinhos, pouco menos que A4s, de singelas molduras, que se acompanhavam um ao outro no confronto com a passagem do tempo naquela sala. Ambos desenhos, ambos desenhos a pena, ambos desenhos lineares, ambos desenhos compondo linhas onde se adivinham pessoas, gestos e rostos impregnados de mistérios, ambos “sizas”. Por vezes o concreto ultrapassa o especulativo e este foi um momento assim, de revelação de significados e vicissitudes em objetos que acompanham as nossas vidas. Se a dança de rostos inscrita num dos papéis já amarelados era de Álvaro, a dança de corpos era de Antónia.

1. Introdução

Álvaro Siza é atualmente a figura mais premiada da arquitetura mundial. Na sua autobiografia desvenda que se tornou arquiteto e não escultor para não contrariar o pai, que iniciou a atividade profissional ainda estudante por falta de paciência para só estudar e que trabalhar com Fernando Távora foi equivalente a continuar estudos. Que foi docente na Escola de Belas Artes do Porto e começou a trabalhar em Portugal, aceitou convites de outros países mas só após vários prémios internacionais foi convidado para projetar em Portugal, malgrado ter sido classificado como “estrangeirado”. Compreende, até certo ponto, que o considerem lento e pouco enérgico e sente que, quando tem continuidade, o trabalho se transforma numa corrida de obstáculos. Reconhece-se como um apaixonado pela arquitetura que paradoxalmente acalenta secretos desejos de abandonar para fazer algo que ainda não sabe bem o quê. (Siza, 2000: 147,148)

No âmbito desta misteriosa indecisão estarão as outras atividades a que se tem dedicado com intensidade e que se inscrevem noutros campos, o do Design e o da Arte. Na área do design industrial Álvaro Siza conta com uma vasta, diversificada e abrangente obra que passa pelo mobiliário, cerâmica, cutelaria, tapeçaria, ourivesaria, iluminação, ferragens, linhas de equipamentos sanitário e elétrico, entre outras. No campo artístico, para lá de incursão pontual na



Figura 1 · Siza, Álvaro, 1974, *Sem Título*, Pena sobre papel, 20x15cm. Coleção Teresa Pires da Fonseca.

Figura 2 · Siza, António, s.d, *Sem Título*, Esferográfica sobre papel, 21x29cm. Coleção Teresa Pires da Fonseca.

escultura, Álvaro Siza mantém desde a juventude uma intensa e constante obra gráfica, autónoma relativamente àquela que realiza no quadro dos processos de conceção em arquitetura e em design e que tem merecido exibição nacional e internacional tanto em exposições como em edições sob forma de livros.

2. Navegando sobre o híbrido das cidades

O objeto desta incursão é precisamente a obra gráfica de Álvaro Siza, cuja leitura e receção, até ao momento, nunca se descolou do campo da arquitetura ou design, embora remetendo-a para territórios imprecisos e ambíguos que serão as margens fronteiriças destes campos. No entanto, é possível e pertinente que parte do corpo gráfico de Siza seja olhado como obra artística de pleno direito, uma vez que ultrapassa claramente essas demarcações. Desde logo, aquela parte que se constitui de desenhos cujo fim está neles próprios, não desempenhando nenhuma outra função, seja ela instrumental ou conceptual no quadro de qualquer dos dois outros campos. É nas palavras do próprio autor que encontramos uma clara distinção entre o uso instrumental que faz do desenho em contexto da conceção arquitetónica ou de design e aquela que desenvolve numa produção gráfica outra, alheia a esses processos. Diz ele:

A maior parte dos meus desenhos obedece a um fim preciso: encontrar a Forma que responda à Função e da função se liberte — e do esforço — abrindo-se a imprevisível destino. Simultaneamente ou não, “ao lado”, surge outro desenho. Desenho de prazer, de ausência, de repouso (...) (Siza, ap. Santos, 2011).

A obra gráfica de Siza no campo artístico, assim delimitada, pode dividir-se em duas grandes temáticas, os retratos e aquilo que poderemos chamar de figurações poéticas. De facto ela é assumida como:

Uma espécie de libertação do trabalho de arquitetura, que é muito condicionado (...) às vezes cansa (...) e quando cansa liberta-se a mão e a mente, e então saem desenhos que não têm a ver com arquitetura (...) desenhos de figuras, personagens, retratos (...) (Siza, ap. Santos, 2011).

Entre outras, a exposição realizada em Veneza em 2012 “Álvaro Siza. Viagem sem programa” comissariada por Ruffino e Betti, mostrou parte deste trabalho artístico e dividiu-se precisamente em desenho e retrato, propondo-se mostrar “o homem” nos seus aspetos mais íntimos e privados. Não excluiu, no entanto, os desenhos de conceção arquitetural e de viagem até porque se tratava de um evento paralelo à Bienal de Veneza — Mostra de Arquitetura — que

nesse ano distinguiu o arquiteto com o Leão de Ouro da arquitetura, mantendo os desenhos expostos no espaço ambíguo atrás referido. Mas não deixa de ser revelador o discurso dos curadores, que notam que os desenhos de Siza se “impregnam gradualmente com memórias, sentimentos, notas irónicas e visões, todas válidas, como inerentes à vida” referindo ainda “um percurso emotivo” (Ruffino & Betti, 2012). Veem, portanto, na obra gráfica de Siza um “conteúdo de verdade” que segundo Theodor Adorno é inerente à arte:

O conteúdo de verdade das obras de arte, do qual sua qualidade depende (...) é histórico até ao mais profundo de si mesmo. (...) A história é imanente às obras, não é nenhum destino exterior, nenhuma avaliação flutuante (Adorno, ap. Freitas, 2005).

De facto, a obra gráfica não projetual de Siza reúne as várias características inerentes à produção artística que implica, hoje — apesar de historicamente nem sempre assim ser — a produção ser autónoma e sem outro fim, imbuir-se de “conteúdo de verdade” e de uma transcendência que sentimos também em Siza e que resulta da “dialética negativa” que Adorno também descreve como fator inerente à obra de arte:

As obras de arte representam as contradições como todo (...). Só através de sua mediação (...) é que são capazes de transcender, graças à expressão, a situação antagonista. As contradições objetivas sulcam o sujeito; não são por ele postas, nem produzidas por sua consciência (...). Os antagonismos são tecnicamente articulados: na composição imanente das obras, que torna a interpretação translúcida às relações de tensão no exterior. As tensões não são copiadas, mas dão forma à coisa (...) (Adorno, ap. Freitas, 2005).

O aspeto que se afigura porventura problemático e eventualmente responsável pela ambiguidade na qual a receção desta obra se vem enredando é o de uma aparente falta de intencionalidade do seu autor de operar no campo artístico que na verdade não será mais do que expressão da modéstia que também usa na descrição das circunstâncias mundanas desse trabalho como constatámos atrás. Tal não é caso inédito na história da arte e nada retira ao valor artístico imanente à obra.

De seguida procede-se à análise de aspetos formais, técnicos e de conteúdo nomeadamente no que diz respeito às poéticas recorrentes na generalidade da obra gráfica deste autor visual, procurando influências e ensaiando-se a hipótese de existirem paralelos que se expandem no tempo, com a obra da sua mulher, a artista Maria Antónia Siza (1940-1973).

3. Repetir nunca é repetir

Salvaguardando as diferenças que naturalmente as distinguem, o estudo comparativo realizado entre as obras gráficas de Álvaro Siza e de Antónia Siza evidencia alguns paralelismos entre as mesmas. Estabelecem-se estes a nível gráfico, a nível formal e a nível do conteúdo semântico.

A nível gráfico é comum a ambas obras o uso do desenho que sempre traz consigo um certo desprezo, não pela arte, mas por aquilo que será a “grande arte” ou a “arte com A maiúsculo” já que se trata de um meio despretenso. De facto nenhum deles procurou reconhecimento em meio próprio, mantendo a prática do desenho na intimidade do quotidiano familiar ou próximo.

Na análise aos desenhos e de parte a parte detetamos o recurso radical do imediatismo do desenho que é implementado sem arrependimentos, naquilo que podemos chamar de uso de uma “linha prodigiosa” que articula repetição gráfica e processos eidéticos. A imagem vê-se mentalmente antes da sua produção. O processo do desenho segue-se à revelação da imagem previamente concebida naquilo que se poderá descrever como uma visão ou vislumbre imagético prévio ao arranque do desenho.

Este processo criativo e de implementação gráfica é comum aos desenhos de ambos e exige grande acuidade do traço, domínio do meio riscador desde a primeira incisão e principalmente exige um domínio cognitivo e do corpo que nada tem a ver com o exercício inconsequente e banal de uma suposta facilidade que tem sido por vezes referida como característica do desenho de Álvaro Siza. É porque também ele conhece bem o processo a que nos referimos que Álvaro pode descrever com a seguinte acutilância o processo de desenho da sua mulher:

Tomava uma peninha (...) uma espécie de bisturi de alta cirurgia, afiado, duro e elementar. Pressionada, a fenda por onde escorria a tinta abria-se, o traço adquiria inesperada espessura” e concluir: “Esse dom é o resultado de uma concentração total, da espera do instante, no deserto. Por vezes o instante queima (Siza, ap. Almeida, 2002: 15).

Ao carácter eidético presente em ambas as produções gráficas junta-se o também um partilhado processo de repetição de certas imagens mentais recorrentes a cada autor, processo este que nos parece estar ligado ao primeiro. No caso de Antónia as figuras humanas surgem sempre com as mesmas características como se de uma só se tratasse. O mesmo se poderá dizer dos inúmeros cavalos de Álvaro que se repetem até à exaustão de serem um só. Quais alter-ego dos autores.

A nível formal encontramos em ambas as obras a predileção pela figura humana, pelas poses em escorço e pela representação de conjuntos de seres



Figura 3 · Álvaro Siza, 2003, *Sem Título*, caneta sobre papel, 21x29cm. Fonte: Higino & Siza (2003).

Figura 4 · Antónia Siza, s.d. *Sem Título*, Pena sobre papel, 21x29cm. Fonte: Almeida (2002).

Figura 5 · Álvaro Siza, 1993, *Chez Cavaca*, Caneta sobre papel, 29x42cm. Coleção Teresa Fonseca (reprodução).

Figura 6 · Antónia Siza, s.d. *Sem Título*, Pena sobre papel, 21x29cm. Fonte: Almeida (2002).

em interação. Em Antónia encontramos séries de seres humanos numa *mise-en-scène* de figuras algo contorcidas cujos membros se articulam e deformam, por vezes só mantendo a congruência formal por recurso a elaborados panejamentos, que convivem dramática e algo satiricamente no espaço tridimensional e abstrato da folha. Em Álvaro encontramos nos retratos de grupo a mesma vontade de elencar os sujeitos problematizando as complexas relações entre eles. Diferentemente de Antónia, Álvaro não se reduz nestes desenhos — nem nos retratos de pessoas isoladas — ao não-espço da folha, ele usa também a inserção das figuras num determinado espaço perspético como meio expressivo a par do espaço entre os corpos, algo que lhe virá da sua arquitetura onde o espaço é humanizado, é um espaço para o corpo e naturalmente o espaço é para o arquiteto a matéria expressiva.

Já nos desenhos de animais, frequentemente com mais do que uma figura — normalmente cavalos mas também pássaros e figuras híbridas, porque aladas, é frequente o uso do não-espço remetendo para esse não-lugar que é a bidimensionalidade da folha de papel, usando apenas a relação entre os corpos e suas posições relativas como recurso expressivo maior da imagem, tal como Antónia.

No que diz respeito ao conteúdo das obras e considerando os paralelismos anteriormente analisados, verificamos que os significados, sempre impossíveis de traduzir cabalmente por outros meios que não as obras elas próprias, dizem respeito em ambos os casos a processos identitários da pessoa, naquilo que ela formaliza e indaga na relação consigo mesma e com os outros. Uma problematização do socialmente insuportável. No entanto, se o espaço plástico em que Antónia se move é planar e inquietante já o de Álvaro é tridimensional e redentor. Ambos os trabalhos possuem, no entanto, um carácter íntimo, de revelação experiencial na qual os artistas se veem, redescobrem e se recriam eles próprios.

Estas obras também significam pela fragilidade a que se remetem, escolhendo o frágil e simples desenho como meio, ignorando modas e espartilhos do “mundo da arte”, propondo-se a viver a arte como acontecimento natural do quotidiano numa lógica próxima das correntes que são afinal as da sua geração, dos anos 1960/70s, onde também as fronteiras da arte e da vida se esbateram e das quais se destaca o movimento *fluxus*, os *happenings* e a predileção pelo efémero.

Num e noutro caso os desenhos “acontecem”, por vezes em contextos coletivos como jantares entre amigos e aí, novamente se repetem sem se repetir e as duas obras repetem-se novamente, não se repetindo, como que desenhando a evidência.

Essencialmente — Conclusão

A criação artística de Álvaro Siza consubstanciada pelos seus desenhos não



Figura 7 · Álvaro Siza, 2008, *P/ o Carlos*, lápis de grafite sobre papel, 21x29cm. Álvaro Siza — esboços ao jantar (Expo) Porto, Lugar do Desenho — Fundação Júlio Resende Dez 2009 — Jan 2010.

Figura 8 · Antónia Siza, s.d. *Sem Título*, Píncel sobre papel, 21x29cm. Fonte: Almeida (2002).

projetuais não tem sido equacionada devidamente, embora o artista conte com exposições um pouco por todo o mundo, sendo rececionada num espaço de ambiguidades. Também não tem sido devidamente enquadrada enquanto objeto de investigação sendo necessário alguma distinção entre o arquiteto, o designer e o artista. Só dessa forma será possível apreciar o criador Álvaro Siza como alguém que tem tido intencional ou acidentalmente uma capacidade extraordinária de libertação do jugo das fronteiras disciplinares. Ele possui essa capacidade de reinventar-se como um mutante, ator em diversos teatros, algo que aprendeu provavelmente com Fernando Pessoa.

Conclui-se que há, entre Álvaro e Antónia Siza, para lá de uma eventual admiração recíproca, uma partilha do entendimento e dum posicionamento perante o fenómeno artístico que emana dos vários paralelismos que encontramos entre as duas obras, seja na linha prodigiosa — a nível gráfico —, seja no uso do espaço entre as figuras como recurso expressivo mais determinante — a nível formal —, seja nos conteúdos que se movem dentro de questionamentos identitários, efémeros e domésticos — a nível da significação.

Referências

- Almeida, Bernardo (2002). *Maria Antónia Siza 1940-1973*. Porto: Árvore, Cooperativa de Actividades Artísticas e Edições ASA.
- Fonseca, Sofia (2013) "Siza Vieira expõe desenho figurativo em Paris." *Diário de Notícias, Artes*, 9 Dez.
- Freitas, Verlaine (2005) "Alteridade e transcendência: a dialética da arte moderna em Theodor Adorno". In: Duarte, R., Figueiredo, V., & Kangussu, I. (2005). *Theoria aesthetica: em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: Escritos. pp. 45-56.
- Ruffino, Greta & Betti, Raul (2012) *Álvaro Siza: Viagem sem Programa: Drawings*. Veneza: Medicina Mentis e Fondazione Querini Stampalia.
- Santos, João (2011) *Álvaro Siza: Desenhos no Museu de Santa Maria*. Açores.
- Siza, Álvaro (2000) *Imaginar a evidência*. Lisboa: Edições 70. ISBN:972-44-1033-1

Escrever na areia, na água e no vento: o esquecimento em Martha Gofre

*To write over the sand, water and wind:
The obliviousness in Martha Gofre's work*

EDUARDO VIEIRA DA CUNHA*

Artigo completo submetido a 8 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Artista visual. Graduação em Artes Visuais (IA-UFRGS 1982); Master of Fine Arts MFA (City University of New York, 1990); Doutorado em Artes e Ciências da Arte (Université de Paris-1-Panthéon-Sorbonne, 2001).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Av. Independência 98/704. CEP 90035070 Porto Alegre, RS, Brasil. E-mail: ecunha@cpovo.net

Resumo: Este artigo analisa o trabalho da artista brasileira Martha Gofre (1982), mais especificamente as instalações e site-specifics onde ela trata do esquecimento. Este fenômeno psíquico e suas incidências se revelam na poética de Gofre quando ela se utiliza de água, areia, e do deserto como elementos e lugar simbólicos, metáfora daquilo que escapa. A conclusão versa sobre a função da memória, na era atual de perdas e ganhos com as novas tecnologias.

Palavras-chave: Memória / esquecimento / deserto / amnésia.

Abstract: This article analyses the work of the Brazilian artist Martha Gofre (1982) more specifically the installations and site-specifics where she surveys about the obliviousness. This psychic phenomenon and his incidence are shown on Gofre's poetic, when she uses water, sand and desert as symbolic elements and place, metaphors of something that scurry. The conclusion surveys the function of memory in our days of gain and loss with new technology.

Keywords: memory / obliviousness / desert and amnesia.

Introdução

Artistas trabalham constantemente com o tema da memória, mas não é com a mesma frequência que tratam do contrário, o esquecimento e o aniquilamento. Uma série de trabalhos de Martha Gofre apresenta elementos como lacuna de textos, imagens de tentativas de escrever na água e na areia, assim como um ato de oração impossível em um rosário de gelo que se dissolve com o calor das mãos da artista. O objetivo deste texto é realizar uma reflexão, através de metodologia dialética, sobre o mito de *Lete*, rio do esquecimento, que assume posição central no pensamento dos filósofos gregos, tema que foi tratado por Harald Weinrich em *Lete — Teoria e Crítica do Esquecimento* (Weinrich, 2001). Usando exemplos tanto de autores clássicos da literatura universal como Dante e Proust, da filosofia, em Santo Agostinho, passando por autores e artistas latino-americanos contemporâneos como María Negroni (Negroni, 2012) e Rosângela Rennó (Rennó, 2011), procurar-se-á também falar sobre as perdas e ganhos de uma tecnologia em transição em relação à memória e às imagens trabalhadas pelos artistas, sobre as mudanças de sistemas de armazenamento de dados em uma indústria que se renova a cada ano, e sobre os dilemas de o que guardar e o que esquecer ou rejeitar diante dos desafios da imagem digital. Nisto está incluso a reflexão sobre o anotar para extinguir, o escrever para esquecer, e sobre a crescente carga de memória e de imagens a qual somos submetidos nos dias de hoje, e o consequente ato artístico de rejeitar, de esquecer e até mesmo de falhar ou fracassar. Como conclusão, o artigo pretende tratar sobre as articulações entre fracasso, criação, lembrança e esquecimento, baseado no mito grego de Sísifo (Camus, 2008). O texto passa pela perspectiva de fracasso quando ela inclui o contrário, esperança e espera de superação em arte, e os hiatos abertos entre intenção e realização da obra.

1. O deserto

Em uma exposição intitulada *Sobre o deserto*, realizada na Galeria do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, em 2012, Gofre apresentou instalações, trabalhos fotográficos e em vídeo com elementos sutis onde o deserto se coloca como contexto poético que significa “como algo que escapa, aquilo que produz uma zona de frustração, um espaço fugidio e instável” (Gofre, 2013) Um vídeo denominado *O último camelo* (Figura 1) traz evocações sobre o animal que resiste a ambientes inóspitos, onde o tempo é sutilmente dilatado. O deserto, caracterizado pela adversidade, é paisagem frequente que pode invocar uma série de imagens da memória, um *topos*. Em seu discurso, a artista apresenta uma sequência de situações e lugares onde invoca uma série de imagens da memória,

como a tentativa de aprisionamento de balões d'água (Figura 1). Poderíamos ver o esquecimento, mais próximo da memória do que parece, e os riscos de um fracasso iminente, implícitos nessas imagens? Tentaremos mostrar esse elemento através das metáforas do deserto, da areia, e da água que, represada, está na iminência de escorrer.

Como liquidar os conteúdos da memória, onde o inconsciente também torna-se algo que foi ex-sabido, esquecido, mas que continua em uma camada latente de areia ou d'água? Referimo-nos aqui a uma teoria fundamental da psicanálise. Valéry já lembrara a poética do esquecimento de Mallarmé, em um poema denominado *Le Rameur* (O Remador). O poeta assume o papel do remador que rema contra uma corrente poderosa (Valéry, 1987). As fronteiras entre o lembrar e o esquecer se estreitam. Valéry lembra de um "esquecimento positivo" (Valéry, 1987), um esquecimento curativo onde os conteúdos inúteis da memória são "rejeitados" para a reconstituição da capacidade criadora. Criar através da destruição de algo, da ruína.

No cristianismo, onde a ideia da escritura sagrada e da memória é fundamental, Weinrich nota um paradoxo. O autor lembra que Jesus é apresentado uma única vez no ato de escrever, quando o evangelista João relata um único fato em que Jesus é apresentado "escrevendo" (Weinrich, 2001). Mesmo assim, Jesus só escreve na areia, com o dedo, e ninguém sabe o que ele ali escreveu. A história descrita por João se insere em um contexto específico, o do perdão, pois Jesus estava no ato de perdoar uma pecadora. Segundo Weinrich, o perdão é tomado ao pé da letra: o não condenar, o esquecer, o de inscrever a culpa na areia" (Weinrich, 2001). A areia nesse sentido é vista como lugar do esquecimento, do perdão, da reflexão, do anotar para extinguir. Escrito na areia, quer dizer, perdoado, esquecido, para que tudo possa recomeçar.

Já no episódio bíblico que descreve Jesus jejuando durante 40 dias e 40 noites no deserto, o esquecimento pode ser lido como um ato de vencer tentações, esquecer o mal. No deserto, o demônio tenta Jesus nas coisas simples. O esquecimento pode ser visto como um abandono à futilidade da vida, para atingir algo espiritualmente maior, no caso o encontro com Deus. Enfrentar o deserto seria aqui esquecer o mal, tomar distanciamentos para atingir algo superior.

Se o deserto é tido como algo que escapa, ele é aquilo que produz uma zona de frustração, de difícil manutenção" (Gofre, 2013), marca de uma adversidade. A artista aponta o trabalho com os balões d'água (Figura 1) como promessas e forças de iminente estouro, onde a forma imita um corpo. Mas ela assegura que os objetos não são utilizados para lembrar o balão, mas para falar da "fragilidade do que está sendo apresentado" (Gofre, 2013). Weinrich lembra que o

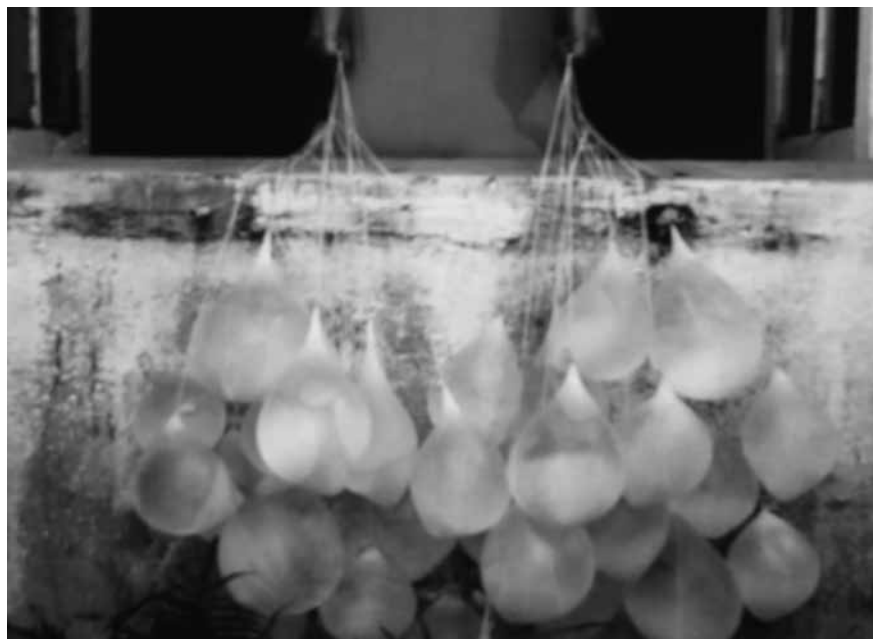


Figura 1 · Martha Gofre. O último camelo (detalhe).
Dimensões variadas, 2013. Foto: artista.

Figura 2 · Martha Gofre. Ofélia (detalhe). Bacia
em metal medindo 1x80 x 2,30m. 2013. Foto: artista.

esquecimento está sempre mergulhado no elemento líquido das águas, onde "contornos duros da lembrança e da realidade são *liquidados*. (Weinrich, 2001).

2. Fragilidades e riscos do lembrar e do esquecer

Esquecer para recomeçar, esquecer para perdoar. A dialética da suspensão das lembranças pode tanto significar o projeto de uma nova e redentora memória, como um esquecimento negativo, o "branco", a lacuna que nos aterroriza diante de uma situação onde os conteúdos da memória são requeridos, mas se ausentam. Em outros trabalhos de Gofre podemos ler e imaginar lugares destinados a escrever ou desenhar em uma bacia d'água, em *Ofélia* (Figura 2), onde as formas se dissolvem. Frágeis desenhos, formas que são aprisionadas apenas pela imagem fotográfica. A fotografia desempenha um papel ambíguo no trabalho de Gofre: ora meio privilegiado de acompanhamento de processo, ora como imagem final que é exposta como obra. Enquanto o observador pode vivenciar o movimento da água ao percorrer seus *site-specifics* e instalações com objetos, aqueles que acedem ao trabalho através das imagens conhecem apenas os fragmentos das ações. Um dos trabalhos mais enigmáticos nesse sentido é o que a artista manipula um rosário de gelo, em uma tentativa de reza onde o derretimento é uma das imagens de transformação. O calor das mãos, como uma carícia nas contas de gelo, logo liquidifica-as. A irreversibilidade, a reza como extinção, o perdão, a amnésia e a anistia divinas podem ser evocadas através de uma iluminação tênue, com uma luz de velas que se consomem.

Na *Divina Comédia*, Dante mostra o Purgatório como um lugar pouco iluminado, onde se conta com a misericórdia divina, a anistia dos pecados. O inferno é o lugar escuro do esquecimento: "Cheguei ao lugar onde toda a luz emudeceu" (Alighieri, 1981) Segundo Weirich, "só no Purgatório a memória de Deus põe limites temporários a seu próprio esquecimento" (Weirich, 2001). Já o Paraíso é descrito por Dante como um lugar de "luz demais" (*troppo luce*) que pode também prejudicar a memória. As imagens correspondem a lugares da paisagem que, para Dante, só se revelaria em condições onde a luz e a sombra se complementam. A luz desempenha um papel fundamental na poética de Gofre. Os reflexos n'água, nos balões e nos espelhos necessitam de uma luz controlada, para que as nuances do processo se revelem.

3. A *desmemória* eletrônica e o fracasso

Os problemas da memória hoje são todos determinados ao fato de que podemos delegar esse compromisso aos nossos computadores. Podemos também recorrer ao *Google*, paraíso de uma cultura da memória. A *Biblioteca de Babel*,

de Borges, foi antecipatória nesse sentido. Escrito em 1941, o conto apareceu pela primeira vez na coletânea *El jardín de sanderos que se bifurcan*, no mesmo ano. A biblioteca de Borges tem medidas que se perdem no tempo e no espaço. Com sua capacidade ilimitada, ela não contém apenas todos os livros que existem, mas também todos os que se podem imaginar: “basta que um livro seja possível, para que “exista” (Borges, 1994). Para um leitor voraz como Borges, a “memória onipresente” e o esquecimento generalizado” (Borges, 1994) convivem lado a lado. Por isso, a biblioteca seria “ilimitada e periódica” (Borges, 1994). Colecionadora de objetos, Martha Gofre trabalha com imagens e vídeos que são frutos de processos de digitalização de imagens. Entre perdas e ganhos de uma tecnologia em transição, Gofre sabe que a imensa maioria das imagens produzidas hoje por máquinas digitais, celulares e afins não resistirá à mudanças de sistemas de armazenamento de dados, em tecnologias industriais que se renovam a cada ano que passa. Assim como os *e-mails* que substituíram as cartas. A fotografia digital alterou a relação das pessoas com as imagens. Principalmente quando se leva em conta o dilema de o que guardar e o que descartar. Decidir apagar, esquecer ou não determinadas imagens, torna-se um assunto importante nessa era de *desmemória eletrônica*. Outra artista brasileira, Rosângela Rennó, já se preocupava com essa questão. Rennó começou a colecionar câmaras fotográficas fabricadas entre o início do século 20 e a década de 80. Convidou 42 fotógrafos, para que cada um escolhesse uma câmara com a qual fotografaria a última imagem. A artista lacrou as 42 câmaras, e a melhor foto produzida por eles formaram 42 dípticos, denominados *A última foto*, e que foram expostos em São Paulo, em 2012. As câmaras passariam a ser destinadas ao esquecimento, assim como os materiais fotossensíveis que ela utiliza.

Conclusão

Gofre lembra uma instalação de Rivane Neuenschwander, chama *O trabalho dos dias* para falar do conceito de “lugar de interesse, um tempo sem fim, onde a artista trabalha com o que é mínimo, o que é pó ou resíduo” e se referir aos obstáculos, aos esforços dispendidos na adversidade. Os desafios da imagem diante das novas tecnologias e da memória eletrônica nos colocam frente a um problema: o aumento interminável da quantidade de informação. Saber escolher entre o que rejeitar e que vai restar como um pó, um resíduo desejado desse *trabalho dos dias* seria a função que nos resta a cumprir diariamente?

Quando rejeitar significar falhar, devido a escolhas equivocadas nesse processo de rejeições necessárias, como a aniquilação, essa reflexão torna-se importante no campo da arte. O artista convive mais do que ninguém com o

fracasso, pois assume a tarefa de trabalhar destruindo, entre o pó da ruína. Ele é uma espécie de operário em um canteiro de obras que destrói para construir. Podemos aqui fazer uma comparação com mito de Sísifo, descrito por Camus (1992), sobre o esforço inútil e incessante do homem. Condenado a carregar uma pedra até o alto da montanha, ao chegar quase ao final de sua missão o homem é obrigado a voltar ao início, incessantemente.

Em *Elegia*, Maria Negroni afirma que “se pudesse reduzir a visão a zero, captar a emoção que produz a experiência em ruínas, seria feliz como um grande artista fracassado” (Negroni, 2013). A autora cita Samuel Beckett, quando ele diz que tudo o que pode pretender o artista é fracassar melhor. Em eterna confrontação com a adversidade, o artista trabalha com o absurdo quando a perspectiva de fracasso inclui o contrário, a esperança e superação. Os hiatos abertos entre as lacunas de intenção e realização da obra de Martha Gofre nos servem de exemplo para refletir sobre as adversidades que nos levam a construção de uma obra.

Referências

Alighieri, Dante (1981) *A divina comedia*. São Paulo: Editora 34.
Borges, Jorge Luis (1994) “La biblioteca de Babel”
In: *Ficciones*. Buenos Aires: Tomo editorial.
Camus, Albert (1992) *El Mito de Sísifo*.
Madrid: Losada.
Gofre, Martha (2013) *Sobre o deserto*. Porto Alegre: UFRGS.
Negroni, Maria. (2011) *Pequeno Mundo*

Ilustrado. Buenos Aires: Caja Negra.
Negroni, Maria (2013) *Elogio a Joseph Cornell*. Buenos Aires: Caja Negra.
Rennó, Rosangela (2009) *Entrevista a Blanca Tinoco*. São Paulo: Editora Moderna.
Valéry, Paul (1987) *Oeuvres- Mémoire*. Paris: Gallimard.
Weinrich, Harald (2001). *Lete- Arte e crítica do esquecimento*. São Paulo: Civilização Brasileira.

Territorios violentados: Las marcas de lo indecible en la obra de Horacio Zabala

*Violated territories: The unspeakable marks
in Horacio Zabala's work*

MARÍA SILVINA VALESINI*

Artigo completo submetido a 11 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Artista visual — Escenógrafa. Profesora en Artes Plásticas orientación Escenografía. — Diseñadora en Comunicación Visual. Magister en Estética y Teoría del Arte.

AFILIAÇÃO: Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Facultad de Bellas Artes (FBA). Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA). Diagonal 78 N° 680 (CP 1900) La Plata, Argentina. E-mail: valesini2001@yahoo.com.ar

Resumen: En el marco del Proyecto titulado “Lo político-crítico en el arte argentino actual: el rostro de lo indecible”, de la UNLP, dirigido por la Lic. Silvia García, este trabajo indaga en torno a la presencia recurrente de planos y mapas en la obra del artista y arquitecto argentino Horacio Zabala, en el período 1970-2000. La alusión a lo territorial se resignifica en estas obras, dando cuenta de los múltiples modos en que encarna la violencia en el acontecer socio-político y su impacto en el campo del arte.

Palabras clave: territorio / cartografía / violencia / estética / política.

Abstract: In the context of the project entitled “The political-critical inside the current Argentinian art: the face of the unspeakable”, from the National University of La Plata, led by Ms. Silvia García, this paper investigates about the recurring presence of deforming plans and geo-political maps inside the works of the Argentinian architect and artist Horacio Zabala, from 1970 to 2000. A territorial reference appears in these works explaining the multiple ways the violence and destruction, in an specific dark period of the Sudamerican history, affect the socio-political events and impact into the art world.

Keywords: territory / cartography / violence / esthetics / politics.

Introducción

En el contexto de los regímenes dictatoriales latinoamericanos de los años sesenta, la encarnación de la violencia en la vida cotidiana determinó un desplazamiento de las prácticas artísticas, que se organizaron en torno a dos líneas dominantes: por un lado la agudización de los expresionismos; y la multiplicación de las posibilidades metafóricas del conceptualismo, por otro (Oliveras, 2008).

Las contingencias sociopolíticas y culturales en que se inscribe, hacen del conceptualismo latinoamericano una experiencia alternativa y cuestionadora de los modelos previamente legitimados (británico y norteamericano). Frente a estas posturas de tintes esencialistas, ensimismadas en torno a la reflexión sobre el propio campo, el conceptualismo latinoamericano asumió -como característica distintiva- las marcas de las contingencias sociopolíticas y culturales de su medio. Se configura de este modo como un vasto repertorio de manifestaciones caracterizado por la ponderación de aspectos tales como la recuperación de materiales pobres, la implementación de dispositivos de señalización, la preocupación por la accesibilidad al contenido y la problematización ética y política, abordada en función del propio ámbito de producción y enunciación (Valent, 2014: 8).

La obra del arquitecto y artista visual argentino Horacio Zabala adscribe a esta vertiente de prácticas conceptualistas de signo político crítico. Su poética se afirma en el uso y la resignificación de objetos cotidianos, que se redimensionan en la convergencia de la dimensión estética, con la política y la social. Por eso en este trabajo nos proponemos detenernos en un aspecto particular: la recurrencia en el uso de las herramientas propias de la cartografía y la alusión a una territorialidad local, nacional y sudamericana, que — desde distintos enfoques — da cuenta cada vez del complejo acontecer sociopolítico del escenario en el que emerge.

1. El arte como proyecto, hipótesis y futuro

En su artículo "La soledad del proyecto", Boris Groys (2014) manifiesta que, a partir de la intención de trabajar para alterar el estado general de las cosas, todo proyecto supone una apuesta a futuro; apuesta que, en tanto escindida del flujo de los acontecimientos vitales, ubica a su ejecutor en un marco temporal otro, una suerte de temporalidad paralela, que determina su progresivo aislamiento. Al respecto afirma que:

Si uno está involucrado en un proyecto — o, más precisamente, vive de acuerdo con un proyecto — siempre está ya en el futuro. Está trabajando en algo que no puede mostrar a los demás, que permanece oculto e incommunicable. El proyecto lo transporta desde el presente hacia un futuro virtual, provocando una ruptura temporal entre uno mismo y aquellos que todavía esperan que ocurra el futuro. El autor del proyecto ya conoce el futuro, porque el proyecto no es más que su descripción. (Groys, 2014: 74)

Estas ideas parecen tejer nuevas redes de sentido que nos permite revisar los *Anteproyectos* que, — en sintonía con su práctica profesional como arquitecto — irrumpen en la obra visual de Zabala a comienzos de la década del setenta.

En 1973 Zabala expone en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) sus Proyectos de Arquitectura Carcelaria: plantas, cortes y vistas arquitectónicas dibujadas en escala, sobre papel de calco y copias heliográficas, que configuran la materialidad, aparentemente neutral y objetiva, con la que construye sus pequeños habitáculos individuales, para albergar prisioneros. Proyectos de cárceles para los más diversos emplazamientos: subterráneas, flotantes, sobre columnas, disociadas de todo entorno urbano. Soledades que refieren a un confinamiento ineludible (Figura 1 y Figura 2), y que por lo mismo — paradójicamente —, aparecen como contrarias a la intención ejemplificadora del modelo panóptico.

Zabala utiliza el término *Anteproyecto*, de uso frecuente en el ámbito de la arquitectura y el diseño; y lo prefiere al de croquis o boceto, a los que entiende demasiado ligados a las intuiciones del gesto y la improvisación: “*En cambio, un anteproyecto es la premeditación de un problema, la condensación de un ensayo, el resultado de una sospecha*”, señala. Y sus ensayos y sospechas se plasman en cárceles: un referente dotado de un absoluto valor negativo, cuya sola mención recorta posibles ambigüedades y determina lecturas de oscura densidad. El mismo artista las describe como

(...) el lugar de la acumulación intolerable del tiempo; (...) el lugar de los recorridos inútiles y circulares; (...) el lugar donde no se encuentra ninguna respuesta, sino sólo sentimientos de impotencia y subversión; (...) el lugar de las intensidades patológicas, de la mentira, de la repetición, de los símbolos y alegorías. (...) el lugar de la congelación de la fuerza (Zabala en Russo, 1981).

La muestra se inaugura apenas asumido un gobierno democrático, que viene a reemplazar a un régimen dictatorial imperante desde 1966: prohibición de partidos políticos, crisis económica, revueltas populares y la instalación de la violencia, hicieron de la censura moneda corriente, y de la cárcel por motivos políticos un referente de asociación propicio en el campo de lo simbólico.

Sin embargo, Zabala proyecta también cárceles para artistas (Figura 3), lo que lleva a la historiadora María José Herrera (2007) a señalar que, si bien la lectura contextual es ineludible y por su impacto tiende a prevalecer sobre cualquier otra, no logra clausurar los alcances del gesto de Zabala. De este modo, los *Anteproyectos* pueden pensarse también como emergentes de un posicionamiento crítico sobre el lugar del arte en la sociedad contemporánea (posicionamiento que inaugurara en 1972, cuando registró su mano en el acto de escribir

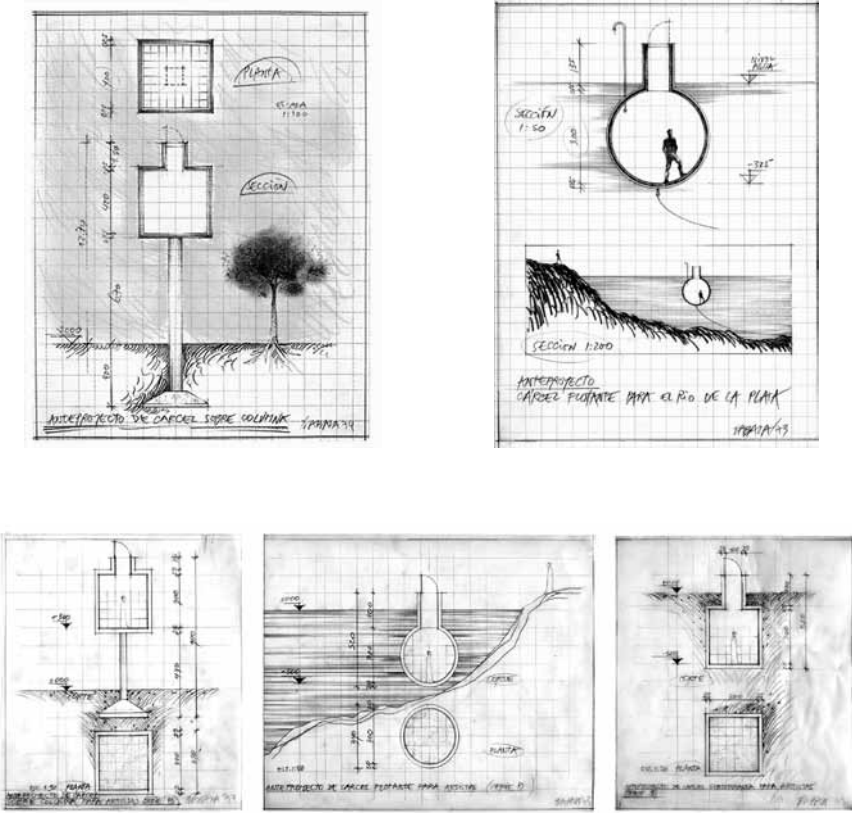


Figura 1 · Horacio Zabala (1974) — Cárcel sobre columna.
Serie Anteproyectos — lápiz sobre papel calco — Fotografía: R. Demirján.
Figura 2 · Horacio Zabala (1974) — Cárcel flotante para el Río de la Plata.
Serie Anteproyectos — lápiz sobre papel calco — Fotografía: R. Demirján.
Figura 3 · Horacio Zabala (1973/74) — Cárcel sobre columna, cárcel
flotante y cárcel subterránea para Artistas. Serie Anteproyectos —
lápiz sobre papel calco — Fotografías: R. Demirján

con letras de imprenta “Este papel es una cárcel”, al que siguió luego el enunciado “Hoy el arte es una cárcel.”). Desde esta perspectiva, el referente *cárcel* puede ser entendido como totalidad limitadora de las libertades individuales, que excluye y priva al hombre de su unidad y totalidad humanas. Por eso es su reflexión teórica en torno a la figura del arte como cárcel, Zabala indica que

para el prisionero, sustraerse al orden predeterminado de aquellos que lo mandan y lo ahogan es autoalienarse y mutilarse; sustraerse por la única vía posible, su imaginación forzada, es descubrir su propia insuficiencia (Zabala en Russo, 1981: 26).

De este modo, la idea de producir un arte crítico no se limita en la obra al abordaje de los conflictos sociales, sino que interroga simultáneamente sobre la especificidad del lenguaje artístico y poético, y el rol social del artista. Por eso se adivina en ellas la idea de que el artista no tiene lugar en el entramado social, y debe ser aislado. En este sentido, las cárceles pueden entenderse como metáfora de los procesos de introspección y sujeción a reglas presentes en la creación artística, al mismo tiempo que examinan las espacialidades latentes de un continente convulsionado que critica a los poderes hegemónicos (Herrera, 2007: 11).

En sintonía con la perspectiva de Groys respecto de la soledad del proyecto, esta serie parece sumir a Zabala en una temporalidad paralela, en la que al proyectar lee con claridad y recoge los signos de su tiempo en forma abarcativa, pero también es capaz de anticipar y profetizar las experiencias dictatoriales más extremas que pocos años más tarde marcarían la realidad socio política argentina, cuando el Río de la Plata se convierte no sólo en cárcel sino en tumba de miles de detenidos desaparecidos.

2. Cartografías, heridas y disoluciones

Hacia 1974, Zabala retoma una serie de obras (iniciada algunos años antes) en las que aparece como tema y como soporte el mapa geopolítico. Se trata en general de mapas escolares impresos sobre los que opera con una variedad de recursos que remiten a distintas operaciones de violencia, deformación y destrucción (Figura 4): mapas distorsionados, sellados, censurados, hachados, empaquetados. Mapas manchados, cortados y quemados (Figura 5 y Figura 6). Fronteras imprecisas. Territorios violentados...

Graciela Speranza (2012) observa que el arte latinoamericano ha encontrado en el mapa una herramienta singular, infinitamente apropiable, por su capacidad de poner en cuestión los órdenes instituidos e interrogar las identidades

territoriales, posibilitando la trasgresión de las fronteras y la apertura a la posibilidad de conjeturar sobre la existencia de otros mundos posibles. Por eso señala que

Si los planisferios abundan en los mapas de artistas latinoamericanos es porque desde el Sur alcanzan otras visiones globales: catástrofes gráficas, juegos visuales o conceptuales que recomponen los órdenes hegemónicos, figuran sus estallidos inesperados o los dinamizan con contracorrientes de flujos que disuelven las oposiciones tajantes (Speranza, 2012: 23).

La idea de proceso recobra fuerza en estas producciones que enlazan croquis a mano alzada, apuntes breves y una vasta y singular experimentación con materiales, mediante una metodología de ensayo y error propia del hacer proyectual. Zabala parece apelar a los dispositivos gráficos que sistematizan y mensuran el territorio, para luego interrogarlos en su misma dimensión técnico-instrumental. Por eso los mapas han sido pensados como *cartografía de la opacidad* (Davis, 2007: 15-16) o contracartografías, en tanto intervención que recupera con sentido crítico el lenguaje propio de los mapas convencionales, para luego cuestionar con vehemencia su supuesto carácter objetivo y poner en evidencia las tramas de poder que operan en la delimitación de los territorios.

Por eso Fernando Davis señala que los mapas de Zabala van más allá de la revelación de los mecanismos de poder latentes en los dispositivos cartográficos, y logran minar la convención cartográfica universal con marcas y notoriamente contextualizadas y situadas "(...) que dan cuenta de los focos de la insurrección popular, la violencia política, la lucha armada, el accionar parapolicial y militar en la Argentina y en América Latina" (Davis, 2014: 36)

3. Transitar, rescatar, reterritorializar

En tanto estrategia habitual del conceptualismo latinoamericano, el uso del ready-made apunta a poner de relieve el significado social de los objetos y a la vez su devaluación en relación a todo proceso económico o ideológico de intercambio (Camnitzer, 2009: 199). Esta perspectiva lo aloja en las coordenadas topológicas del arte contemporáneo, que se fusiona con la decisión de seleccionar imágenes del entorno cotidiano, para relocalizarlas en un nuevo contexto, que las hace públicamente accesibles y les otorga estatuto artístico. (Groys, 2008: 6)

En la obra de Zabala son frecuentes estas estrategias de selección y relocalización emparentadas con ciertas formas de ready-made: hay una insistencia en echar mano de lo inmediato, y anclarlo en composiciones mínimas que contribuyen a gestar una plataforma de significados sustentada en lo simbólico y lo doméstico. Podemos rastrear este tipo de relocalizaciones en los *Diarios de Viaje* (Figura 7),

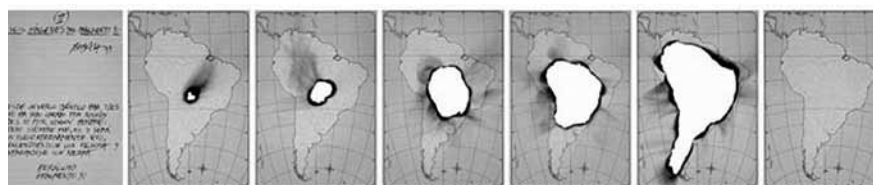
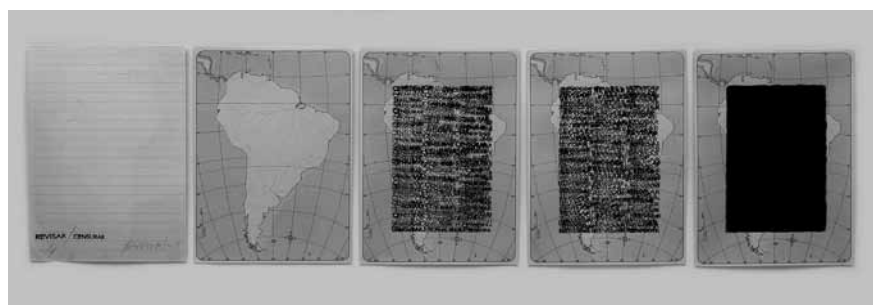


Figura 4 · Horacio Zabala (1974) — *Deformaciones*

— Acrílico sobre papel — Fotografías: R. Demirjián

Figura 5 · Horacio Zabala (1974) — *Revisar / Censurar*

— Tinta sobre mapas impresos — Fotografía: R. Demirjián

Figura 6 · Horacio Zabala (1974) — *Mapas impresos*

quemados — Fotografía: R. Demirjián



Figura 7 · Horacio Zabala (1999). *Diario de Viaje*. 12 Cajas de madera, impresiones sobre papel, textos manuscritos fotocopiados —
Fotografía: R. Demirjián.

Silvina Valesini, María (2015) "Territorios violentados: Las marcas de lo indecible en la obra de Horacio Zabala."

obra en la que los mapas reaparecen y se resignifican. Se trata en este caso del plano del recorrido del subterráneo de la ciudad de Buenos Aires, que funciona como soporte articulador de una serie de pequeñas cajas, en las que conviven las estampas religiosas que se reparten en el transporte público junto con esquelas mendicantes, y que el artista recolecta en su devenir cotidiano para resituirlas en el espacio del arte.

La obra refiere a una doble acepción de la palabra Diario: por un lado, a la idea de diario personal, en tanto registro del desplazamiento del propio artista a través de la trama urbana. Por otro, al enfrentamiento recurrente con otra forma de violencia: la huella de los seres desterritorializados, desposeídos y anónimos que intercambian esas estampas religiosas por monedas.

Reflexiones finales

En "Cartografía Sentimental", Suely Rolnik (1989) señala que para los geógrafos, la cartografía es un diseño que acompaña los procesos de transformación del paisaje (a diferencia del mapa, que es una representación de un todo estático). Por eso se espera que el cartógrafo sea permeable a las intensidades de su tiempo, que se deje atravesar en su propia corporalidad y se muestre capaz de enfrentar el desafío que supone la tensión entre devenir y consolidar, entre flujo y representación.

De esa tensión profunda parece dar cuenta la obra de Zabala: por eso sus proyectos resultan premonitorios; por eso sus mapas parecen desmaterializarse ante nuestros ojos, problematizando la inmutabilidad de lo establecido ante

el impacto de la acción violenta: violencia esencialmente humana, pero que nos deja en los límites mismos de la humanidad. Por eso sus reflexiones sobre las marcas de esa violencia en nuestros paisajes (desde los más convencionales a los más cotidianos), se desplaza desde la soledad profética del proyecto a las dolorosas huellas del deambular urbano, obligándonos a mirar con nuevos ojos las cartografías que compartimos.

Zabala ha señalado reiteradamente que el arte ofrece la posibilidad de ejercitar la memoria y la imaginación, pero también la posibilidad de descubrir o develar, es decir, hacer presente lo que estaba oculto (Davis, 2013: 149). En ese sentido, la obra se construye en el encuentro con la mirada de un espectador reflexivo y crítico, capaz de introducirse en los complejos andamiajes de significación que proporcionan los recorridos por esos territorios violentados. Porque Zabala comprende que

(...) Son quienes miran las obras quienes las hacen. Son quienes miran las obras los que deben dejar que las voces de los significados, las intuiciones y el silencio, los interrogantes y el placer de las respuestas (si aparecen) surjan sin por qué, sin re-conocimientos previos. Esta actitud permite que la contemplación sea inaugural, que cada imagen sea un origen, que cada "ahora" sea un principio. Así, son quienes se embarcan con las obras quienes las ensayan: el verdadero usuario del barco es el navegante (Zabala, 2009)

Referencias

- Camnitzer, L. (2009). *Didáctica de la liberación*. Murcia: CENDEAC.
- Davis, F. (2007) "Poéticas críticas, representaciones opacas". En *Horacio Zabala. Anteproyectos (1972-1978)*. Buenos Aires: Fundación Alon.
- Davis, F. (2013) *Horacio Zabala, desde 1972*. Buenos Aires: EDUNTREF. Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Gache, B. (2002) "Horacio Zabala. Futuro imperfecto" [en línea]. Consultado el 29 de octubre de 2013 en <http://www.findelmundo.com.ar/dossiers/Dfdm01.pdf>
- Groys, B. (2008) "Topología del arte contemporáneo" [en línea]. Consultado el 18 de marzo de 2012 <http://www.rojas.uba.ar/lipac/biblioteca/groys.pdf>
- Herrera, M. J. (2007). "Este papel es una cárcel, un gesto fecundo". En *Horacio Zabala. Anteproyectos (1972-1978)*. Buenos Aires: Fundación Alon.
- Oliveras, E (2008) "Entre el silencio y la violencia". En *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*. Buenos Aires: Emecé editores.
- Rolnik, S. (1989) *Cartografía Sentimental: transformaciones contemporáneas del deseo*. San Pablo: Estacio Liberdade.
- Speranza, G. (2012) *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama.
- Valent, G. (2014). "Estrategias enunciativas en Arte, desnudando la dimensión geopolítica de los discursos". En Fabiani, NL (comp.) *Actas de las XVII Jornadas Nacionales de Estética y de Historia del Teatro Marplatense*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Zabala, H. (2010) "Serie de las Hipótesis. Anteproyectos". En *Carta N° 1*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Zabala, H. (2009) *Vademecum para artistas. Observaciones sobre el arte contemporáneo*. Buenos Aires: Asunto impreso.
- Zabala, H. (1981) "Oggi, l'arte e un carcere". En Russo, L. (comp.) *Oggi l'arte e un carcere?* Bolonia: Il Mulino.

Brevidade — uma dança autorrepresentacional em diálogo com rituais funerários dos índios Bororo

Brevidade — a self-representational dance in dialogue with funeral rites of the Bororo Indians

ROSANA BAPTISTELLA*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Bacharelado e Licenciatura em Dança; Mestrado em Educação na área: Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte; Doutoranda em Educação na área: Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte.

AFLIAÇÃO: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Faculdade de Educação (FE), Área Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte. Avenida Bertrand Russell, 801, Cidade Universitária "Zeferino Vaz", CEP 13083-865, Campinas, SP, Brasil. E-mail: rosanabaptistella@hotmail.com

Resumo: Brevidade é o título de um espetáculo de dança solo, cujo tema central é morte e transformação, colocando em cena memórias do bailarino criador, em diálogo com rituais funerários dos índios Bororo e elementos do butoh. A abordagem teórica do artigo se dá à luz dos conceitos: experiência (Larrosa Bondia, 2002), produção de sentidos, invenção e memória (Michel de Certeau, 1998).

Palavras-chave: dança autorrepresentacional / butoh / rituais funerários.

Abstract: *Brevidade is the title of a solo dance performance, whose central theme is death and transformation, showing memories of the creator dancer in dialogue with funeral rites of the Bororo Indians and butoh elements. The theoretical approach of the article is based on the following concepts: experience (Larrosa Bondia, 2002), production of meaning, invention and memory (Michel de Certeau, 1998).*

Keywords: *self-representational dance / butoh / funeral rites.*

Introdução

“Brevidade” é o título de uma obra de Fredyson Cunha, artista da dança que, em certo momento de seu percurso profissional, iniciou uma pesquisa tendo a morte como temática para sua criação. Para tanto, buscou amalgamar suas memórias de mortes e perdas a duas referências artísticas e culturais que têm relação com o tema: os rituais funerários dos índios Bororo — da aldeia de Meruri, situados no Mato Grosso, estado brasileiro — e o butoh — de origem japonesa.

Este trabalho propõe analisar essa obra à luz de referenciais teóricos que vimos pesquisando para compreensão e desenvolvimento de processos criativos em arte, mais especificamente, em dança. Advêm principalmente de Larrosa Bondia (2002) em relação a experiência e de Michel de Certeau (1998) no que tange a produção de sentidos, invenção e memória.

1. A pesquisa imbricada ao processo de criação

Em contato com os rituais funerários dos índios Bororo (da região de Mato Grosso, estado brasileiro da região centro oeste), Fredyson encontrou uma motivação poética para sua dança, com uma afinidade profunda com assuntos e corpos nunca antes abordados por ele; em pesquisas de campo, colocou-se aberto a uma vivência não habitual, mergulhando num outro universo — diferente de seu cotidiano — buscando elementos que necessitava e com os quais desejava uma aproximação. Sensações e sentidos experienciados em campo, em contato com outros corpos, foram trabalhados em práticas de dança (técnicas corporais e de criação) e em reflexões, posteriormente levados à cena.

O ritual funerário tradicional Bororo é bastante complexo, podendo durar meses; em síntese, compreende colocar o corpo do morto por um tempo em uma cova rasa, lugar onde pode ser regado, a fim de facilitar o trabalho de ser desencarnado, para que os ossos sejam pintados, emplumados — o que é feito pelas mulheres da aldeia — e colocados numa cesta preparada especialmente para a ocasião, que será levada à água corrente do rio da aldeia. Essas ações são realizadas de forma ritualística, com cantos e lamentos dos enlutados. Os pertences do morto também devem ser queimados e essas cinzas jogadas no rio, pois tudo que pertencia ao morto não deve permanecer no mundo dos vivos. Seu nome também não deve mais se pronunciado, até que um guerreiro, investido com um cordel feito dos cabelos do morto para sua proteção, irá à caça, pois crêem que é necessário restabelecer o equilíbrio: se um índio morreu, uma onça deverá morrer também. Importante salientar que, atualmente, essa tradição é cada vez mais rara, em todas as suas etapas, mas principalmente em relação à onça, animal em extinção, cuja caça é proibida. Assim como a empulmagem

dos ossos, que era feita com penas de gavião e de arara e, atualmente, devido à escassez, pode-se utilizar penas de pato e de galinha d'angola.

A oportunidade de entrar em contato, bem de perto, com essa cultura, provocou no bailarino uma profunda experiência, no sentido atribuído a esta palavra por Larrosa Bondia:

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. Walter Benjamin, em um texto célebre, já observava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara (Bondia, 2002: 21).

Nascido e crescido na região centro oeste brasileira, sendo natural de Goiânia (capital do estado de Goiás/Brasil) e tendo morado a maior parte de sua infância e adolescência na capital "vizinha", Cuiabá (estado de Mato Grosso/Brasil), onde outrora viveram os Bororo e também onde ainda persiste uma forte influência dessa cultura indígena, Fredyson criou sua obra, impregnado em sua memória pela convivência com os hábitos e modos de fazer as coisas (Certeau, 1998), observados e aprendidos com descendentes de brancos e indígenas.

Todo dia, pela manhã, aquilo que assumimos, ao despertar, é o peso da vida, a dificuldade de viver, ou de viver nesta ou noutra condição, com esta fadiga, com este desejo. O cotidiano é aquilo que nos prende intimamente, a partir do interior. É uma história a meio-caminho de nós mesmos, quase em retirada, às vezes velada. Não se deve esquecer este "mundo memória", segundo a expressão de Péguy. É um mundo que amamos profundamente, memória olfativa, memória dos lugares da infância, memória do corpo, dos gestos da infância, dos prazeres (Certeau, 1998: 31).

O bailarino relata que, pisar a terra da aldeia Bororo, de Meruri, assim como ter a visão da vegetação do cerrado, do riacho da aldeia e das feições das pessoas, reavivaram memórias, afetando sua percepção. Isso tudo lhe trouxe à tona: paisagens, personagens e acontecimentos de sua história pessoal.

Em meio à sua pesquisa de uma dança autorrepresentacional, que encontra ecos nos rituais bororo, agregou conhecimentos sobre o butoh japonês — que lhe apresentou outra referência do corpo que dança a morte.

O Butô, em sua singularidade, "nasceu de uma experiência japonesa em particular e adquiriu a qualidade de teatro universal. Revigora-se a partir do casamento-confronto com outras culturas e formas artísticas" (Baiocchi, 1995: 89). Neste sentido, a obra de Fredyson encontrou potência no encontro de

culturas tão distantes entre si quanto distantes do seu cotidiano, ao estabelecer relações com suas memórias e experiências, tendo como base um tema bastante complexo para a humanidade. Construiu sua dança da morte, num encontro de mundos, com uma estética própria. E vislumbrou, neste tema, a transformação, como um renascimento: “a idéia do corpo morto está intimamente ligada a essa questão de deixar de ser algo ou alguém e renascer como outra coisa ou outra pessoa” (Greiner, 1998: 61).

A transmutação em outra coisa ou pessoa tem apoio na pintura do corpo do dançarino butoh, que é completamente pintado de branco. Essa pintura suscita interpretações diversas, por autores distintos; vamos considerar que, para o dançarino butoh, pintar-se é um forte exercício de preparação e concentração, quando desloca-se de sua imagem cotidiana, para assumir o papel a que se propõe naquele momento. Como se essa pintura propiciasse ao corpo a experiência de ser um suporte aberto a várias possibilidades: “a cor branca, evocativa da pureza da criança que acaba de nascer, onde os estados da alma vêm se imprimir. O corpo se prepara para ser o receptáculo de todas as manifestações” (Baiocchi, 1995: 14).

Fredyson experimentou a pintura corporal, em exercícios cênicos e corporais de butoh, até encontrar o casamento com a cultura bororo e sua memória.

Certeau (1998: 162) diz que a memória se mobiliza e se molda à ocasião, pois não tem um lugar próprio, mas se adequa à circunstância, se modificando e se adequando a cada situação, como se respondesse a um chamado, que ocorre na relação com o outro.

2. Movimentos e imagens simbólicas

Fredyson trouxe do butoh os movimentos desenhados no espaço, muitas vezes lentos e com tons alto e o corpo pintado (Figura 1). Numa proposta de amalgamar elementos de suas memórias, usou como “tinta” a argila, que é barro, é terra e água, elementos fartos e simbólicos nas aldeias e em suas histórias de infância.

Do ritual Bororo para o processo de criação e para o espetáculo, persistiram, em seu próprio corpo: os ossos pintados, marcas pretas de resina e amarrações com cabelos e sisal nas pernas, elementos com significados profundos em sua arte, em sua obra.

Os ossos, pintados com a cor do sangue e carregados de diversas maneiras, sempre se misturam à sua imagem (Figura 2, Figura 3 e Figura 4), ora podendo nos remeter a um fardo (Figura 2 e Figura 4), ora a um santuário, a algo que se refere com devoção (Figura 3).

É sensível à percepção de quem o assiste, o peso e a densidade, mas também o respeito e o cuidado com a ancestralidade e com uma sabedoria que é anterior à existência do sujeito e que permanece mesmo quando ele morre.



Figura 1 · Fredyson Cunha em exercício de butoh. São Paulo/Brasil. Foto de Frederico Linardi. 2012.

Figura 2 · Fredyson Cunha em ensaio. São Paulo/Brasil. Foto de Lúcia Jardim. 2013.



Figura 3 · Fredysson Cunha em cena. São Paulo/
Brasil. Foto de Ligia Jardim. 2013.

Figura 4 · Fredysson Cunha em cena. São Paulo/
Brasil. Foto de Ligia Jardim. 2013.



Figura 5 · Fredyson Cunha em ensaio. São Paulo/Brasil. Foto de Lúcia Jardim. 2013.

Conclusão

A obra de Fredyson Cunha permite-nos refletir sobre vida e morte, culturas diferentes em diálogo, alteridade, memória, invenção, experiência, sensibilidade, tendo como resultado, num dado momento, uma produção artística: Brevidade. Este título remete ao caráter breve das coisas, ao passar de um tempo curto, como é a vida de cada sujeito. Mas é também o nome de um doce muito leve, uma mistura de bolo e biscoito, tradicional em algumas cidades interioranas brasileiras. A mistura de significados também tem lugar no título do trabalho.

Breve é a vida, mas o que a antecede e o que se sucede a ela não pode ser dimensionado: será infinito?

Finalizamos o texto com a imagem (Figura 5) do bailarino e criador Fredyson Cunha imbuído de sua obra Brevidade, com elementos dos índios Bororo e o corpo em estado provocado pela relação com o butoh, assim como com os rituais funerários Bororo, em um movimento que remete à reverência em diferentes rituais, inclusive no ritual de artistas da cena, ao finalizarem sua apresentação e agradecerem a presença do público.

Referências

Baiocchi, Maura. (1995) *Butoh: dança veredas d'alma*. São Paulo: Pallas.
Certeau, Michel de. (1998). *A invenção*

do cotidiano. Petrópolis, RJ: Vozes.
Greiner, Christine. (1998). *Butô: pensamento em evolução*. São Paulo: Escrituras Editora.

Semilla de animal humano de Estela de Frutos

Human animal seed

BEATRIZ SUÁREZ SAÁ*

Artículo completo sujeto a 11 de enero y aprobado el 24 de enero de 2014

*Artista, investigadora y gestora cultural. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Vigo (UVIGO). Mestrado en Arte, Museología y Crítica por la Universidad de Santiago de Compostela (USC); Mestrado en Profesorado en Educación Secundaria, USC.

AFILIACIÓN: Universidad de Vigo (UVIGO), Facultad de Bellas Artes, Grupo de Investigación PS1 (GIPS1). R/ Maestranza 2, 36002, Pontevedra, España. E-mail: beassaa@gmail.com

Resumen: Semilla de animal humano es el título de una serie de obras elaboradas por la joven artista madrileña Estela de Frutos, que se tomarán como punto de partida para presentar y dar a conocer su particular trabajo, a día de hoy todavía poco divulgado. Lo humano, lo vegetal y lo animal entran en diálogo en sus obras multidisciplinarias, mostrando su personal universo simbólico.

Palabras clave: humano / animal / vegetal / arte / ecología.

Abstract: *Seed human animal is the title of a series of works produced by young artist from Madrid Estela de Frutos, to be taken as a starting point to present and publicize their particular work, today still poorly reported. The human, the vegetable and the animal start a dialogue in their multidisciplinary works, showing his personal symbolic universe.*

Keywords: *human/animal/plant/art/ecology.*

Introducción

Estela de Frutos es una joven artista madrileña nacida en 1983. Proviene de una familia de pintores que claramente le han transmitido e inculcado el gusto y el valor hacia esta disciplina artística, comenzando su carrera creativa expresándose justamente a través de este medio. En sus obras iniciales se podía apreciar ya un ambiente cargado de gesticulación y de tensión, en el que

el motivo principal de todo su trabajo, el ser humano, emergía de la superficie del lienzo o del papel, generado por trazos primitivos y desgarradores. Un "hombre" frágil, temeroso y "aislado" del mundo, era lo que se podía percibir en esos primeros trabajos. Al igual que una naturaleza humanizada, cargada de expresión e invitando al espectador a la introspección. Las siguientes obras son una muestra de ello.

De Frutos estudia Bellas Artes en diferentes universidades españolas, aspecto que le aporta un mayor conocimiento de las diversas perspectivas y posibilidades artísticas del momento. Recibe formación en Sevilla y Salamanca, que refuerzan justamente esa tendencia inicial hacia lo pictórico, y el dibujo. Pero posteriormente, con sus estudios en Granada y en Valencia, comienza a ampliar su marco de expresión creativa, generando obra en el terreno de la fotografía y la instalación escultórica, entre otros.

Su última serie de obras, titulada *Semilla de animal humano*, es una muestra de la evolución de su trabajo a lo largo de esta última década de labor creativa. Este conjunto recoge una serie de trabajos que se reunieron hace unos meses, con motivo de la exposición _enunciada bajo el mismo título_ realizada en la galería de arte contemporáneo A.dFuga, de Santiago de Compostela. Esta serie ha sido ampliada a posteriori, no obstante nos centraremos justamente en este pequeño grupo de obras para dar a conocer, a groso modo, su trabajo e investigación.

1. La serie *Semilla de animal humano*

Con un título de por sí ya sugerente, la artista enunciaba a través de él, los que son los tres territorios reflexivos fundamentales en su universo creativo: lo humano, lo animal y lo vegetal. Ambos en diálogo y conjunción. Y a través de los cuales la artista plantea un viaje introspectivo, proponiendo a los espectadores, una reflexión acerca de su búsqueda existencial. En primera instancia, como seres individuales, y en correlación, como parte de un grupo o de diversos grupos, según se quiera percibir.

Se ha pasado de vivir valorando y cuidando lo natural, a devorarlo, a habitar dominados por el continuo y frenético avance de la ciencia y de la tecnología, dando prioridad a estos últimos, y junto a ellos, al exceso de información y al consumo. Lo orgánico y la falibilidad ya prácticamente no tienen cabida en el entorno, y la creadora madrileña los resalta, invitando al espectador, por medio de sus obras, al despertar de la conciencia.

Hemos vivido durante años anestesiados, haciéndolo por encima de nuestras posibilidades, arrasando con la vida y guiados por la inercia de un sistema



Figura 1 · Estela de Frutos, *Agridulce V*, Acrílico sobre tabla, 81x55cm., 2010. Fuente: propia.

Figura 2 · Estela de Frutos, *Agridulce II*, Acrílico sobre tabla, 81x55cm, 2010 Fuente: propia.

Figura 3 · Estela de Frutos, *Escápula germinal I*: serie fotográfica, 100x24 cm, 2011. Fuente: propia.

aterrador y totalmente insostenible. Nuestras sociedades han crecido construyéndose sobre verdaderos castillos de naipes que se desmoronan a pasos agigantados ante nuestros ojos, y que nos conducen directamente a la "ruina" sin intentar poner freno. Estela se plantea todos estos aspectos como marco conceptual, y resalta el valor de lo natural. Nos cuestiona lo que somos, y al mismo tiempo nos ofrece una posible respuesta a nuestras preguntas, invitándonos a que despertemos nuestro "saber" y ofreciéndonos esta serie de su trabajo, como esa posible búsqueda personal, como un toque de atención o elemento de cambio que nos ayude a replantearnos nuestra posición y conocimiento, sea cual sea nuestro punto de vista. "En nosotros habita la semilla de la conciencia, depende de cada cual desarrollarla o no", señala la artista española cuando se le pregunta al respecto.

Y es justamente, partiendo de la metáfora de la semilla, que De Frutos construye su universo simbólico. En él convergen lo físico y lo espiritual por medio de un solo elemento, el cuerpo. Este está presente en todas sus creaciones, y más concretamente en estas últimas. Y lo presenta inspirada en la concepción del filósofo y escritor español Jorge Riechmann, acerca de la incómoda condición humana como "criaturas de la frontera" (Riechmann, 2004). Y es que, tanto para él como para Estela, el ser humano no es más que un híbrido de esos tres terrenos reflexivos mencionados anteriormente.

Es por lo tanto la semilla, y más específicamente la voladora, que es con la que De Frutos trabaja, el germen en el que se encuentra el poder del cambio; y podríamos decir, que es la principal protagonista de esta colección.

La fragmentación, el gesto, la intuición y un desgarró más alentador, más sutil y delicado que en sus anteriores obras; están también presentes en esta selección. En este conjunto de obra multidisciplinar nos podemos encontrar desde collage, dibujo y pintura, pasando por la fotografía y la escultura, hasta llegar a la instalación y la video-proyección. Ambas piezas dialogan entre sí y se apoderan del espacio de exhibición, de una forma agrídulce y a la par poética, invitando, con su particular recorrido descrito por la presencia y ausencia de luz en el espacio, a que el espectador las descubra. Y es que la sensación de cuidado que en todas su obras se respira, hace que lo que nos resulta desconcertante y oscuro, se vuelva cercano y luminoso, y todo ello de una forma amable, resaltando por encima de todo sus valores positivos.

Para ello utiliza también como recurso la palabra, situándola no solo como parte de alguna de las obras, sino incorporándola también al propio recorrido expositivo, provocando con ello que se perciba a las propias paredes de la sala, como parte del conjunto, de ahí su mención. Es decir, el propio espacio expositivo



Figura 4 · Estela de Frutos, *Cuerpo germinal IV*, Dibujo sobre papel, 33x25 cm, 2011. Fuente: propia.

Figura 5 · Estela de Frutos, *Un nuevo vuelo*, Técnica mixta, 40x30 cm, 2012. Fuente: propia.

se convierte, a modo de instalación global, en parte del universo creativo de la autora. Y en él podemos leer palabras sueltas, o pequeñas frases que enuncian, o evocan historias intrínsecas, y a la vez paralelas, que involucran al espectador que se sitúa dentro de él, invadido por él. "Atesorar lo que germina". "Atesorar lo que termina". "Escucha como crece". "Alas que germinan". "Alas que no sirven para volar". "Volar".

En este sentido me gustaría resaltar una de las obras que creo que es fundamental y la clave de esta muestra, *Un nuevo vuelo*, obra a medio camino entre la escultura y el dibujo en la que pequeños cuerpos de pájaros, pichones caídos del nido ya inertes, son atesorados por sus manos y parecen recobrar la vida mediante el trazo del lápiz que sobre el papel se postra, permitiendo que puedan volar sin haberlo hecho en vida. Y es que "No hay nada más triste que haber nacido pájaro y no haber llegado nunca a conocer el vuelo", indica su creadora en uno de sus textos personales. Metáfora que ejemplifica la relación vital que la joven artista resalta, entre la vida animal y la humana, y que nos hace recordar cual es nuestra posición en el mundo. Y es que, bajo mi punto de vista, no hay nada más triste que haber nacido hombre y no tener conciencia de lo que es humano en sí. Símil totalmente clarificador de cuál es el modo en el que vivimos dentro de nuestras sociedades occidentales, dirigidas y dominadas por la vorágine de lo tecnológico y el estrés.

Estela nos ofrece también, a través del recorrido que establece, una reflexión genérica acerca de la vida y la muerte, proponiéndonos en la primera sala una visión sobre el nacimiento, tanto de lo humano, como de lo vegetal y lo animal. Para luego centrarse en la caída, en la "muerte" a uno mismo _situada en el pasillo_, y finalmente en el nuevo nacimiento, o renacimiento, generado por el cambio. Nuestra llama interior se va apagando, permaneciendo yerma y latente en nuestro interior a medida que pasan los años, esperando a ser percibida o fecundada, como si de una semilla se tratara, en algún momento de nuestra existencia. Y en este punto, las obras que forman esta exposición, no son más que un toque de atención que tratan de avivarla.

Y tal y como señalaba en el párrafo anterior, la joven creadora, nos presenta la caída, relacionándola con el mito de Ícaro. En él, este último y su padre, el arquitecto Dédalo, se encontraban retenidos en Creta por el rey Minos, que la controlaba tanto por tierra como por mar. Por lo que Dédalo se puso a trabajar y construyó unas alas para él y su hijo. Cosió plumas con hilo y cera, y escaparon volando. Pero cuando se encontraban en pleno vuelo, huyendo, los rayos del sol derrieron la cera de las alas de Ícaro, por haber volado demasiado alto, provocando su caída al mar y su muerte (Pseudo-Apolodoro, 1985).



Figura 6 · Estela de Frutos, *La caída*: serie fotográfica, 50x140cm, 2010.
Fuente propia.

Del mismo modo, Estela, construye sus propias prótesis para el vuelo, pero en su caso con semillas voladoras, que tienen la misma intención de servir de escape, o avance, aunque en esta ocasión el viaje es todavía más duro, siendo hacia uno mismo, más que hacia otro lugar físico. Esa metáfora de la caída no hace otra cosa que poner de manifiesto el intento continuo del ser humano, de ir más allá de sus límites, desafiándolos. La artista reflexiona sobre nuestras limitaciones y hace presente el hecho, de que como seres humanos, estamos viviendo por encima de nuestras posibilidades. Y que tal y como hizo Ícaro, estamos a punto de caer “al mar”. Estamos al borde de la destrucción, generada por nosotros mismos.

Todas estas cuestiones las representa por medio de varias fotografías situadas a un lado del citado pasillo _ la pertenecientes a la figura 5_ el lugar de tránsito, y ausente de luz, dominado completamente por el color negro en sus paredes. Y a través de la serie de tres vídeos, *Interiores*, proyectados al otro lado. En los que recoge los tres procesos de ósmosis del ser humano. Los tres momentos esenciales en los cuales la persona se relaciona con el exterior, y que son: la respiración, la digestión y la mirada. Cuestiona con ello los límites físicos del cuerpo y presenta seres “vivos” con cuerpos imposibles, fragmentados, que remiten claramente a lo animal e incluso a lo vegetal.

Pero de Frutos si llega a otro lugar, a un espacio lleno de luz al que le abre paso un hermoso arco natural, una rama de árbol que se extiende en el espacio como símbolo de libertad y de nuevo nacimiento, como ventana de apertura a otra posibilidad. Tras la “muerte”, surge una nueva vida, aspecto que se recoge en la obra *Un nuevo vuelo*, que ya he mencionado, situada en esa tercera sala, y que refuerza esencialmente este aspecto.

Actualmente Estela sigue trabajando en nuevas obras en las que reflexiona y profundiza sobre estos aspectos que he rememorado, siendo investigadora de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia.

Conclusiones

Con este texto se ha querido recoger y mostrar una pequeña selección del trabajo de esta nobel artista española. Su obra, sin una limitación rotunda en la que se pueda clasificar en lo que se refiere al aspecto formal, debido a su variedad de propuestas; si muestra una clara y firme definición en lo que se refiere al aspecto conceptual, a pesar de su corta edad. La condición humana, la combinación de lo espiritual y lo físico, ejemplificado y mostrado a través del cuerpo y la fragmentación; lo híbrido, resultado de la combinación de lo animal, lo vegetal y lo humano; la preocupación por la ecología, el respeto por el medio natural, el cuestionamiento de los límites de lo humano, la recuperación de lo primitivo y lo naif...; son algunos de los temas centrales de su trabajo y a través de los cuales nos invita, como espectadores, a vivenciarlos y cuestionárnoslos, al entrar en contacto con sus obras. Nos plantea duras y directas preguntas, que solo, cada uno de nosotros, a nosotros mismos, nos podemos responder. Es por lo tanto, la obra de esta autora, un trabajo que no deja indiferente. Es un arte que cuestiona, y por eso he querido recogerlo y divulgar su labor.

Referencias

Estela de Frutos. (s.f.). Consultado el Diciembre 15, 2014, de <http://www.esteladefrutos.com/>.
Pseudo-Apolodoro (1985). *Biblioteca mitológica* (Trad. Y notas de M. Rodríguez de Sepúlveda. Intr. De J. Arce. Rev.: C.

Serrano Aybar edición). Madrid: Editorial Gredos. ISBN: 978-84-249-0997-0.
Riechmann, Jorge (2004) *Un adiós para los astronautas: sobre ecología, límites y la conquista del espacio exterior*. Lanzarote: Fund. César Manrique. ISBN: 84-88550-55-3.

Fernando Lemos. A idade do tempo

Fernando Lemos. The age of time

SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES*

Artigo completo submetido a 11 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Artista visual. Graduação em Comunicação Visual na Escola de Belas-Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestrado e doutorado em Comunicação e Cultura na Escola de Comunicação (UFRJ).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (Fabico), Departamento de Comunicação (Decom). Professora da área de Fotografia. Rua Ramiro Barcelos, 2705. Campus Saúde, Bairro Santana, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, CEP: 90035-007, Brasil. E-mail: sandrapgon@terra.com.br

Resumo: O presente artigo tem como proposta refletir acerca do trabalho de Fernando Lemos, artista português e brasileiro. Na amplitude de seu trabalho artístico, que abarca da poesia à pintura, passando pela fotografia, gravura, desenho e artes gráficas, se escolheu para reflexão a sua expressão fotográfica, mais especificamente a série Ex-Fotos (Valladares, 2010), realizada entre os anos de 2005-2009.

Palavras-chave: Fotografia matéria / Fernando Lemos / Surrealismo / Ex-Fotos.

Abstract: This article aims to reflect on the work of Fernando Lemos, Portuguese and Brazilian artist. In range of your artwork, from poetry to painting, through photography, printmaking, drawing and graphic arts, the series Ex-Fotos (Valladares, 2010), carried out between 2005-2009, was chosen to reflect his photographic expression.

Keywords: Substance Photography / Fernando Lemos / Surrealism / Ex-Fotos.

Introdução

Ex-Fotos, série fotográfica produzida por Fernando Lemos, artista português e brasileiro, realizada entre os anos de 2005-2009, é o que move a reflexão aqui propostas. Marque-se que o trabalho artístico de Lemos permeia áreas que vão

da poesia à pintura, passando pela fotografia, gravura, desenho e artes gráficas, o que faz dele um artista multimídia — invulgar, múltiplo, aberto ao novo, a diferença, ao acaso e ao experimentalismo, características próprias daqueles marcados pelas ideias surrealistas (pertenceu à segunda geração de modernistas de Portugal). Nasceu em Lisboa em 1926. Todavia, hoje, na altura de seus quase noventa anos, segue atual, demonstrando que a sua idade é a do tempo, o tempo que podemos ver no cristal (inspiração no conceito de Imagem-Cristal desenvolvido por Deleuze (2007)): contração/expansão de passado e futuro, um entre-lugar de atualização permanente ao qual damos o nome de presente. Fernando Lemos é puro presente, o próprio cristal do tempo, pulsante, como descrito por Deleuze (2007). Sua obra fotográfica, como a aqui proposta para o pensamento, é cristalina no sentido proposto pelo pesquisador em fotografia Antônio Fatorelli (2003). Esse último autor, tendo como base o conceito deleuziano de Imagem-Cristal (Deleuze, 2007), utiliza o conceito para nomear as imagens fotográficas que não possuem como viés a subserviência à referência, possuidoras que são de realidades que não se confundem com ela. Segundo o autor, “[...], essas imagens situam-se num presente sempre renovado que desperta um passado e prenuncia um futuro igualmente abertos” (Fatorelli, 2003: 33); essas imagens são como presentificações, atualizações expressas em dados arranjos do visível. Para pensar a série *Ex-Fotos* de Fernando Lemos é com esse conceito de Imagem-Cristal que se irá operar. Afirma-se que tal conceito é operacional para pensar imagens no universo da arte.

A série *Ex-fotos* tem caráter experimental e inspiração surrealista. As fotografias que deram origem ao trabalho foram coletadas de descartes de fotógrafos amadores. O autor, a partir do dado, imagina e cria novas histórias com intervenções na superfície fotográfica (risca, pinta, rasga, esfola), que adquire assim nova potência. Ao final, o artista fotografa o material manipulado reconvertendo-o em fotografia. Apresenta-se a seguir uma dessas imagens (Figura 1):

Percebe-se na imagem acima a liberdade inspiradora do surrealismo, bem como um quase abstracionismo (não faz sentido para o artista nenhum tipo de fronteira). Novos arranjos configuram-se. O artista, a partir das múltiplas intervenções, cria brechas, vazios, emaranhados, linhas, massas de cores e convida o leitor a uma viagem intensa, suplementar e cristalina através da imagem.

Autores como Deleuze (2007) e Fatorelli (2003) são utilizados para ancorar um dos conceitos norteadores e operadores deste artigo, qual seja o de Imagem-Cristal. Rouillé (2009) trará subsídios para a reflexão sobre a fotografia dos artistas. Esses são alguns dos autores, entre outros, a serem consultados na construção da reflexão proposta.

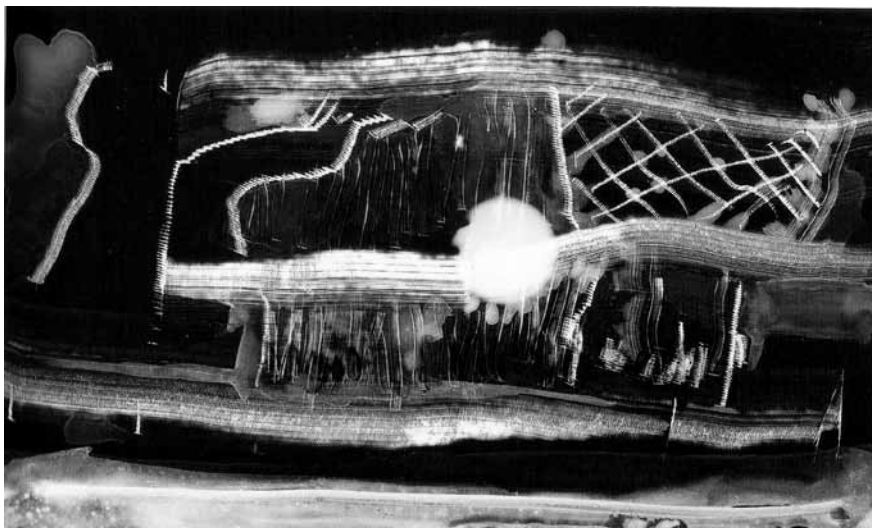


Figura 1 · Fernando Lemos, *Jóia Falsa Não! Série Ex-Fotos*, Lisboa, 2005-2009, Fotografia. Fonte: Valadares (2010).

1. Fernando lemos: o artista e a matéria trabalhada

Como apontado na introdução deste artigo, Fernando Lemos é um artista múltiplo que não se limita a uma única forma de expressão. Dentre essas, a que aqui se foca é a fotografia, aquela fotografia praticada pelos artistas que, segundo André Rouillé (2009: 287), não possui como função primeira “reproduzir o visível, mas tornar visível alguma coisa do mundo, alguma coisa que não é, necessariamente da ordem do visível”. No trabalho de Fernando lemos a fotografia adquire o *status* de material artístico.

Sua iniciação no universo artístico deu-se muito cedo (aos 17 anos já atuava como litógrafo). Todavia, foi na escrita que se deu o primeiro grande movimento; depois seguiu-se o desenho e a pintura (estudos começados e inacabados). Nos anos 1940, ele conhece as exposições surrealista e rende-se, maravilhado a esse movimento. É desse período o seu primeiro envolvimento com a fotografia. No início dos anos 1950, mais precisamente em janeiro de 1952, junto com mais dois amigos (Fernando de Azevedo e Marcelino Vespeira), Fernando Lemos, um surrealista, faz sua estreia oficial e pública na fotografia (na exposição também apresentou trabalhos a óleo, guaches e desenhos). Essa exposição, um escândalo no período, marcado pelo salazarismo, aconteceu na Casa Jalco (casa de móveis e decoração, no Chiado) e assim ficou conhecida: Exposição da Casa Jalco. A profundidade e originalidade de Fernando lemos deixou um marco na fotografia surrealista bem como no meio intelectual da Lisboa de então.

Neste mesmo período, tentando fugir da pressão política local e em busca de novos ares, resolve emigrar para o Brasil (onde reside até a presente data), juntando-se a outros exilados. Algum tempo depois é proibido de regressar a Portugal, pátria a que retorna apenas após a Revolução dos Cravos. Sua volta à fotografia, como matéria artística a ser trabalhada, se dá quase 60 anos depois dessa primeira experiência na Casa Jalco, com a série fotográfica *Ex-Fotos*.

Ressalta-se que as imagens fotográficas da Exposição da Casa Jalco, produzidas por Fernando Lemos, em sua maioria são retratos de amigos, frequentadores do mesmo meio do artista e caracterizam-se, na sua construção, por procedimentos como a múltipla exposição dos negativos (várias tomadas sobre um mesmo fotograma apostando no acaso das superposições) e solarizações que produzem efeitos a serem descobertos na revelação (Mendes, s/data), como se pode observar na imagem a seguir (figura 2). Com esses gestos e o automatismo da máquina fotográfica o artista buscava uma espécie de liberdade, um descontrolo controlado. Ou seja: o gesto surrealista está presente no automatismo da máquina e nas manipulações do artista, todavia o desejo compositivo e gráfico permanece presente (agia como um pintor).



Figura 2 · Fernando Lemos. Autorretrato de Fernando Lemos. Coleção Berardo, 1949-52. Fotografia
Fonte: *Fernando Lemos: percursos*, 2010.

Ambas as produções, Exposição da Casa Jalco e *Ex-Fotos*, apesar dos anos que as separam, possuem em comum o ímpeto e a liberdade gestual surrealista. Contudo, em *Ex-fotos* Fernando Lemos dedica-se a procedimentos opostos à sua obra fotográfica inicial — cuja característica principal se faz presente na manipulação das imagens no momento da captação — e passa a intervir diretamente sobre a superfície do papel impresso com as imagens coloridas rejeitadas através de risco, rasgos, adição e subtração de cores, como se verá a seguir.

1.1 *Ex-Fotos*

Fernando lemos, assim como outros artistas atuais, utiliza como matéria a ser trabalhada na série *Ex-fotos* as sobras da cultura. A série é composta por 20 imagens fotográficas a cores. O artista tem como ponto de partida imagens produzidas por anônimos, descartadas por não conferirem com o desejo de quem as produziu (talvez por motivos técnicos, formais ou mesmo de ordem pessoal). Ele coleta essas imagens e lhes dá um novo destino. Nessas imagens, rejeitadas pela ruptura do desejo (alheio), Lemos busca uma potência inaudita, submersa na matéria fotográfica. O artista procura um reencantamento na urgência de abri-las às regiões secretas do sonho e do devaneio. Seu desejo, aguçado por sua verve surrealista, o leva a desmascarar a primeira realidade da imagem fotográfica e sua consequente ligação com um referente reconhecível (na maioria das imagens da série, o referente indicial do objeto apenas se insinua), provocando uma espécie de apagamento. Esse movimento irá provocar a ressignificação dessa matéria plasmática em que se transforma a imagem fotográfica. Ao cortar, riscar, raspar, acrescentar ou retirar cor da superfície material da fotografia o artista intenta ir além da transparência fictícia da imagem e arrancar-lhe a pele, revelando ou fazendo aflorar outras densidades que não aquelas impressas na fração infinitesimal de tempo representada pelo “instante” do clique, do ato fotográfico.

É um ato amoroso, mesmo que selvagem, a relação que Lemos entabula com essas imagens, descartadas por seus primeiros autores por considerá-las como uma memória impossível (memória/lembrança vista como destino provável das fotografias amadoras). Imagens que, como seu autor, existem na deriva, desterritorializadas de uma pátria de origem. Livres, híbridas, em trânsito (como o é a própria vida) desconsideram territórios delimitados (não faz sentido interrogá-las se são fotografia ou pintura) e desejam o devir. Potentes, cristalinas, autônomas, desconcertantes, inventam-se como imagem e narrativa. Ao se apagar as antigas referências, marca inaugural de sua primeira geração, um desejo de novo delas se apossa. Como bem aponta Valladares (2010), em texto de apresentação no catálogo da exposição *Ex-Fotos* em Lisboa,



Figura 3 - Fernando Lemos. *Quem me descobrirá?* Série Ex-Fotos, Lisboa, 2005-2009, Fotografia. Fonte: Valadares (2010).

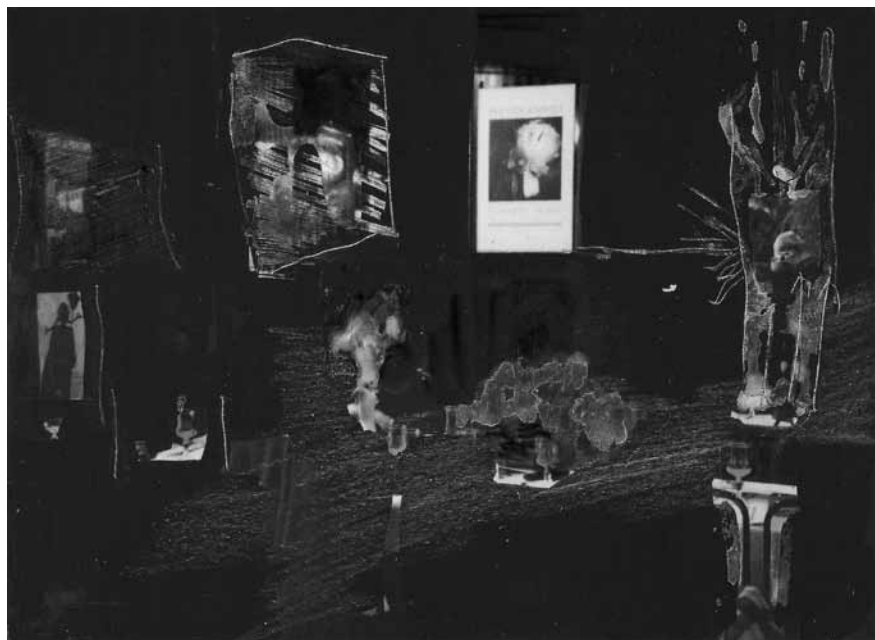


Figura 4 · *Credo, parecia almoço espírita!* Série Ex-Fotos, Lisboa, 2005-2009, Fotografia. Fonte: Valadares (2010).

Num gesto de liberdade Fernando Lemos desmonta a imagem recusando dar-nos o que esperamos dela, destrói qualquer forma pré-estabelecida de a ler, deixando-a livre duma lógica formal ou de sentido. Essa são pois imagens de transgressão, que contrariam o seu reconhecimento e a sua relação com o real, obrigando-nos a interrogar não só a imagem mas também a construção que fazemos da realidade (2010: 11).

Os procedimentos surrealistas dos quais se apropria (o trabalho frenético sobre a superfície do papel numa espécie de escrita automática, a liberdade no uso de diferentes técnicas entre outros procedimentos possíveis) abre caminho aos espectros, às **aparições e aos encontros imprevistos (Durand, 1996)**. Na série *Ex-Fotos*, Fernando Lemos cria territórios incertos, zonas de delírio, sensações. O trabalho do artista busca trazer de volta à imagem rejeitada a potência do desejo, transformando-a em brecha, cristal pleno de devir como se poderá observar a seguir.

Nas duas imagens referidas (Figura 3 e Figura 4) o observador é levado a procurar os vestígios da fotografia original — O “isso foi” barthesiano (Barthes, 2006) que ainda clama nessas histórias inventadas. De certo modo essa presença pressentida é o “relé” necessário para a aventura de re-encantamento do desejo pretendido pelo autor (supõe-se) e que desse modo, dá nova vida aos “eus” rejeitados no descarte. Fragmentados, partidos e recompostos num equilíbrio incerto, novos personagens entram em cena. De maneira irônica e mesmo trágica, maneira essa reforçada pelo auxílio das legendas que acompanham as fotografias — “Quem me descobrirá?” (Figura 3) e “Credo, parecia almoço espiritual!” (Figura 4) — o artista convida o observador para uma aventura incerta, com riscos, nesta trama labiríntica.

Conclusão

Escrevo esta conclusão em primeira pessoa, de modo a reforçar meu encantamento com este artista. De minha parte, um enamoramento teve início no conhecimento e aprofundamento de suas expressões artísticas. O encontro com esse amor deu-se por puro acaso, tão caro aos surrealistas; teve início em um entardecer de novembro de 2014 entre as prateleiras da Livraria Bertrand, no Largo do Chiado, em Lisboa, quando me deparei com dois volumes que me chamaram a atenção. Tratava-se de duas obras de Fernando lemos: *Isto é Isto* e *Ex-fotos*. A última deu origem a este trabalho. Nos múltiplos Fernandos que a partir daí conheci (ou vislumbrei) não sei de qual gosto mais: se do poeta, do fotógrafo, do desenhista ou do pintor. Mas concordo com a ideia de que um permeia o outro, como o afirma o próprio artista: “Escrevo como se fizesse fotogra-

fia, faço fotografia como se pintasse, pinto como se estivesse fazendo desenho” (Valladares, 2011). Fernando Lemos é um deslumbramento. É a força da vida, em seu incessante devir.

Referências

- Barthes, Roland (2006). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 972-24-41349-7
- Baudouin, Daniela (Org.) (2010). *Fernando Lemos: percurso*. São Paulo: BEI Editora. ISBN: 978-85-7850-050-4
- Deleuze, Gilles (2007). *A Imagem tempo*. São Paulo, SP: Brasiliense. ISBN: 85-11-22028-3
- Durand, Régis (1996). *Fernando Lemos ou a leveza do signo*. In Baudouin, Daniela (2010). *Fernando Lemos: percurso*. São Paulo: BEI Editora. ISBN: 978-85-7850-050-4
- Fatorelli, Antonio (2003). *Fotografia e viagem. Entre a natureza e o artifício*. Rio de Janeiro, RJ: Relume Dumara. ISBN: 85-7316-323-2
- Mendes, Ricardo (s/data). *Fernando Lemos: um olhar moderno sobre a fotografia nos anos 40, entre Portugal e Brasil*. [consult. 2015-01-01]. Disponível em <URL: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/linha/dart/revista6/lemos.htm>>
- Rouillé, André (2009). *A fotografia. Entre documento e arte contemporânea*. São Paulo, SP: Senac. ISBN: 978-7359-876-6
- Valladares, Filipa (2010). *Catálogo Ex-Fotos*. Lisboa: Assírio & Alvim. ISBN: 978-972-37-1552-1

As “árvores tortas” de Bernardino Lopes Ribeiro

*The “crooked trees”
by Bernardino Lopes Ribeiro*

CARLA MARIA REIS VIEIRA FRAZÃO*

Artigo completo submetido a 11 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Artista Visual. Licenciatura em Ensino, variante de Educação Visual. Mestrado em Educação Artística, FBAUL.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa (UL), Faculdade de Belas-Artes (FBA), Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: frazao@carlaeis@sapo.pt

Resumo: Este artigo procura dar a conhecer o trabalho de Bernardino Lopes Ribeiro; um autor e artífice que procura nas formas da Natureza as obras aí escondidas. A partir do trabalho sobre madeiras retorcidas, ou pedras invulgares, que encontra do meio ambiente que o envolve, as mãos hábeis de Bernardino procuram configurar animais e seres fantásticos que habitam na sua imaginação.

Palavras-chave: natureza / árvores retorcidas / trabalho manual.

Abstract: *This article aims to illustrate the work of Bernardino Lopes Ribeiro, an author and artist that looks in nature for its hidden works of art. Starting the work from twisted pieces of wood, or unusual rocks, which he finds in the environment, Bernardino's skillful hands builds fantastic animals and beings that live in his imagination.*

Keywords: *nature / crooked trees / handwork*

Introdução

Bernardino Lopes Ribeiro (1920-2005) natural de Urqueira (freguesia do Olivai) fixou residência em Ourém na localidade da Corredoura. Seria neste lugar que Bernardino Ribeiro iria desenvolver a sua atividade profissional ligada ao

fabrico de móveis, e em simultâneo utilizar as matérias, que tão bem conhecia, para dar forma a outras ideias que o acompanhavam no quotidiano.

Este artigo pretende dar a conhecer a obra de Bernardino Lopes Ribeiro onde se descobrem animais e ambientes fantásticos que preenchiam o seu imaginário, ocupando uma parte significativa no seu espírito. Seria na Natureza que este artífice encontraria as formas que já o esperavam, que aguardavam o seu olhar atento e o labor das suas mãos para se tornarem visíveis aos olhos de outros. O autor acreditava que as obras (ou as formas) tinham uma identidade própria dada pela Natureza; no entanto, a mesma encontrava-se camuflada, sendo necessário aprender a perceber a sua aparência nos recortes das matérias, ou aprender a retirar as camadas que as ocultavam.

O ânimo, a fantasia e o espírito livre que caracterizavam Bernardino Ribeiro, assim como o seu engenho, a sua ousadia e a sua determinação, incentivaram-no a criar um recanto singular que seria povoado pelos seus animais — os que afagava e que seguiam os seus passos, e aqueles a que havia dado corpo a partir do afago dado a troncos retorcidos, ou retirado de pedras insólitas.

1. Ver as obras da Natureza

Bernardino Ribeiro nasce num ambiente familiar simples; cedo deixaria a escola, e com a conclusão da 4.^a classe as letras e os números haveriam de ficar para trás. A vida mandava crescer e prontamente acompanharia o pai nas tarefas da casa, do lagar de azeite e no cultivo das terras. Após ter tido várias ocupações começaria a trabalhar com madeira e iniciaria uma atividade laboral ligada ao fabrico de móveis.

Com a aprendizagem do ofício de marceneiro Bernardino afeiçoar-se-ia à madeira ficando a conhecer os seus veios, os nós e as manhas. Quando, mais tarde, decide estabelecer-se por conta própria começa a visitar pinhais para adquirir cortes de árvores que, depois de preparadas e apumadas, seriam utilizadas na produção de mobiliário. Na carpintaria ficavam de lado as raízes e as “árvores tortas”, as que haveriam de se tornar especiais: “deixa-as lá estar, essas estão à espera da sentença” — palavras que M.^a José Ribeiro (comunicação pessoal, 15 dezembro 2014) recorda quando o marido fazia referência a um outro destino para os troncos retorcidos, ou quando procurava ver nessas formas “o que a Natureza lhe havia dado”. Apesar da infância prematuramente interrompida Bernardino Ribeiro continuaria a dar-lhe existência, e a conviver com um mundo fantástico, que, de um modo intenso, inflamava a sua imaginação desde a meninice. O artesão sonhador gostava de procurar a cumplicidade das substâncias e de descobrir as figuras que as mesmas resguardavam, referindo: “limito-me a coleccionar tudo o que vejo e gosto de aperfeiçoar as formas



Figura 1 · Bernardino Ribeiro, raposa. Madeira enegrecida (2014). Fonte: própria.



Figura 2 · Bernardino Ribeiro, pormenor de cabeça de um crocodilo. Madeira enegrecida (2014). Fonte: própria.

que descubro na madeira” (Ribeiro, 1983). José S. Machado refere, sobre o “o olhar fulgurante e minucioso” e o trabalho de Bernardino Ribeiro, que o mesmo “consiste apenas em intensificar e tornar evidentes para o olho desentendido do espectador essas expressões que, afinal, já lá estavam esculpidas pelo próprio trabalho dos séculos” (Machado, 1983:33).

Seria na pequena oficina, que também assumia o lugar de *atelier*, que o olhar curioso de Bernardino Ribeiro procurava formas e feições que repousavam na matéria. Apesar de não possuir formação em escultura a arte (ou ofício) que aprendera possibilitar-lhe-ia dar corpo aos seres que povoavam o seu imaginário, e recriar os bichos que havia descoberto quando assistia (na televisão) a documentários sobre vida animal.

O gosto deste artesão era fortemente influenciado por uma grande estima que tinha pela Natureza e, em especial, pelos animais, pelo que na sua propriedade procuraria desde sempre conviver com os mesmos. Das suas hábeis mãos outros bichos haveriam de nascer para se juntarem aos que o rodeavam, e assim, das “árvores tortas”, começariam a surgir, por exemplo, focas, veados, leões, raposas, lobos, crocodilos (Figura 1 e Figura 2).

2. Descobrir formas que habitam no solo

A natureza inventiva do artífice, a constante necessidade de transformar os materiais e objetos que encontrava, e de materializar as suas fantasias, resultavam em noites mal dormidas. Segundo M.^a José Ribeiro (comunicação pessoal, 15 dezembro 2014) nessas alturas, após o amanhecer, Bernardino comentava: “nunca aprendi, mas estive a fazer coisas com a cabeça”; pelo que nos dias

seguintes as obrigações do trabalho ficam em suspenso, e o criador dedicava-se à tentativa de configurar algumas das ideias que haviam perturbado o seu descanso. Algumas destas "invenções da sua cabeça" tinham de "esperar que o tempo as deixasse ver" e que a sua sabedoria lhe mostrasse um fim; pois, tal como acontecia com as "árvores tortas", tudo tem o seu tempo.

Bernardino Ribeiro daria existência às suas obras no cabeço onde havia edificado a sua casa, e neste local, tornado cenário da imaginação, haveria de dar continuidade ao seu pensamento. O seu espírito inquieto levá-lo-ia a construir um universo onírico paralelo à sua realidade, que seria adornado com as figuras fantásticas por si ideadas, ou desvendadas por entre os recortes das pedras e das madeiras. Assim, à superfície o artesão modelaria as copas das árvores e dos arbustos com a tesoura de podar, dando-lhes uma presença animal, e sob os seus pés, com uma picareta, haveria de começar a procurar outras ambiências.

A nova aventura levaria Bernardino a escavar as entranhas da terra, abrindo túneis (Figura 3 e Figura 4) e "salas", onde haveria de ter mesa posta para receber os amigos e um quarto para se retirar, e se esquecer do tempo, quando tal se revelava necessário.

Sozinho este homem de muitas ideias, apesar de algumas vezes ter sido olhado de lado pela sua singularidade, não se deixou intimidar pelo desconhecido nem pelo perigo. Com uma vontade férrea Bernardino Ribeiro foi à procura dos seres que existiam na escuridão e nas profundezas. Sob proteção de divindades superiores escavou galerias para dar casa aos seus bichos e foi deixando para trás as pedras e os animais que aí pertenciam (Figura 5), retirando o excesso de solo que se encontrava em sua volta.

Nas paredes que possibilitam o acesso à "gruta" a obra continuaria; e aí, no limiar da transição entre a luz e a obscuridade, o artífice inscreveria outras formas e seres que as suas ideias lhe apresentavam (Figura 6) de um modo espontâneo. No emaranhado dessas linhas o visitante é incentivado a descobrir as criaturas irrealis que aí se encontram camufladas, e de algum modo a sua imaginação fica em expectativa perante o que poderá encontrar para além da porta de entrada.

Conclusão

As criações de Bernardino Ribeiro expõem a sua intensa ligação à terra, o seu afeto pelas plantas e pelos animais, e estabelecem uma forte ligação entre o mundo real e imaginário. Através do seu olhar simples, curioso e inquieto este artesão procurou perscrutar a Natureza e descobrir a essência de outros seres encerrados nas florestas, na matéria das árvores, das pedras e do solo.



Figura 3 : Vista parcial da “gruta” escavada por Bernardino Ribeiro. M.º José Ribeiro no túnel, ladeada por algumas das obras de Bernardino Ribeiro (2014). Corredoura — Ourém. Fonte: própria.

Figura 4 : Vista parcial do “quarto” escavado na “gruta” de Bernardino Ribeiro. (2014). Corredoura — Ourém. Fonte: própria.

Figura 5 : Pormenor de um animal “deixado para trás” numa das paredes da galeria escavada por Bernardino Ribeiro (2014). Corredoura — Ourém. Fonte: própria.

Figura 6 : Pormenor de texturas gravadas na parede que antecede a entrada no túnel da “gruta” de Bernardino Ribeiro. (2014). Corredoura — Ourém. Fonte: própria.

Bernardino Ribeiro acreditava que a Natureza já havia criado as obras, mas as mesmas nem sempre eram perceptíveis aos nossos olhos, sendo necessário retirar das substâncias as camadas que as encobriam e protegiam.

O temperamento agitado e sonhador deste artífice, assim como o seu lado infantil e a incessante vontade de criar, levavam-no a perder-se nas imagens criadas pelos seus pensamentos e a dar voz à fantasia que o acompanhava diariamente. Apesar de não ter ido longe nas letras Bernardino aprenderia a ler o meio que o rodeava, e o seu ofício instruiria as suas mãos. Seria este saber feito experiência que lhe permitiria descobrir, nos veios das madeiras e na dureza das pedras, o modo de materializar os animais que conhecia e os seres fantásticos que ideava.

Ainda que muitas vezes se tenha deparado com dificuldades para compreender a essência das matérias, ou para ultrapassar a sua resistência, Bernardino Ribeiro não desistia delas — dava-lhes tempo e aguardava que as mesmas se revelassem, ou que as suas ideias lhe apontassem um destino.

Referências

Machado, José Sousa (1983) *Este homem esculpiu um universo fantástico*, in ABC Imagens, revista mensal — n.º 2.

Ribeiro, Bernardino Lopes (1983) *Este homem esculpiu um universo fantástico*, in ABC Imagens, revista mensal — n.º 2.

El dinamismo en la obra de Vicente Martínez

Dynamism in the work of Vicente Martínez

MANUEL ADSUARA RUIZ*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro 2015

*Artista visual y profesor. Doctor en Bellas Artes y Licenciado en Bellas Artes por la UPV.

Afiliação: Universidad de Zaragoza (UZ), Facultad de Ciencias Sociales y Humanas (FCSH), Departamento de Expresión Musical Plástica y Corporal. C/ Ciudad escolar S/N 44003 Teruel, España. E-mail: adsuara@arrobaunizar.es

Resumo: El Tema de la obra del artista español Vicente Martinez Gonzalez es el movimiento, tanto real como sugerido, utilizando unos materiales comunes como el hierro, el papel, la madera y la fundición, o la reutilización de otros elementos cambiando el uso, como bicicleta, unas tijeras, o máquina de escribir.

Palavras-chave: Escultura / materiales / movimiento / dinamismo / movimiento inmovil.

Abstract: The theme of the work of Spanish artist Vicente Martinez Gonzalez is movement, both real and suggested, using common materials such as iron, paper, wood and cast iron, or reusing other elements, but changing their use, such as a bicycle, scissors or a typewriter.

Keywords: Sculpture / materials / movement / dynamism / motionless movement.

1. Movimiento

A El itinerario intelectual y experiencial del artista es, en sí mismo, un hecho creativo, y este puede encarnarse en estas obras, entendidas como una unidad de significación, pero en toda la amplitud conceptual del término; es decir, no sólo como substrato artístico, sino también como expresión visual. Las construcciones son el propio depósito conceptual del artista, y no importa que medio escoge para expresarse: bien con tijeras o máquinas de escribir, bien con recortes de papel pintado, abanicos, madera, hierro... materiales estos entendidos como expresión de un impulso narrativo que se materializa a través de los límites

espaciales de la obra hecha, y que al espectador se le presenta como una redacción informativa como una carta preparada para ser leída por medio de su transformación visual en formatos diferentes a los convencionales (Pensemos en las Cajas de Marcel Duchamp, Joseph Cornell, etc...). Con ello se configura una simbiosis entre la teoría y la praxis: la obra en sí misma y la creación plástica perteneciente al espectador. De este modo, las obras reivindican la creación plástica en su sentido más amplio, al proponer otros soportes físicos diferentes a los tradicionalmente concebidos para la pintura y la escultura. (Cooper, 1970). En sus obras, la relación entre imagen y receptor es siempre dialéctica, posición propia de aquellas certezas creativas de "estructura abierta". Por ello, el contenido cognoscitivo de su obra se nutre, por una parte, de los procesos mentales y sensoriales de los múltiples y distintos espectadores que experimentan estas creaciones visuales. Y, por otra, en ella se sugieren, tanto las influencias del entorno cultural y estético del creador como sus condicionantes humanos y sociológicos. Su "obsesión" por el movimiento es, por las propias características materiales de éste, un signo metafórico de su positividad conceptual y, por la tecnicidad que les da vida (Figura 1, Figura 2). Vicente Martínez, por tanto, se manifiesta como un reorientador de una verdad contemporánea: la existencia de la interacción, organizadora de casi la totalidad de los procesos y actos humanos, de lenguajes afines a lo natural y a lo artificial; para, con ello, intentarnos recordar que vivimos en un mundo de combinaciones, de múltiples criterios, de manifestaciones "intermedia" y de juicios relativos. (Pignotti; 1974)

Y, al mismo tiempo, retoma una idea que estuvo presente desde que el hombre tomó conciencia de que podía intervenir en la naturaleza. El artefacto, como proyección humana y la naturaleza convivieron bajo el signo de los tiempos hasta hoy. Artefacto, artificio y arte tienen la misma raíz etimológica, para conformar, en su posible utilidad o inutilidad, el mismo carácter de manipulación sobre la materia. Para Vicente Martínez la creación, la construcción, es un ritual en el que se trasciende el tiempo, ya que, cuando crea entra en otra dimensión, la de la subjetividad, la del silencio en el que va evolucionando sin controlar el tiempo.

2. Dinamismo

La verdad no puede ser entendida como una correspondencia estática entre la realidad tal como es en sí y unos conocimientos que se pliegan sumisamente a tal realidad, sino que hay que entenderla más bien como una correspondencia dinámica, que se está continuamente transformando y perfeccionando. (Rabade, 1976)

Vicent Martínez se encuentra en abierta polémica con el carácter estático de las obras de arte y a la vez que sus móviles, en sus esculturas que no se mueven

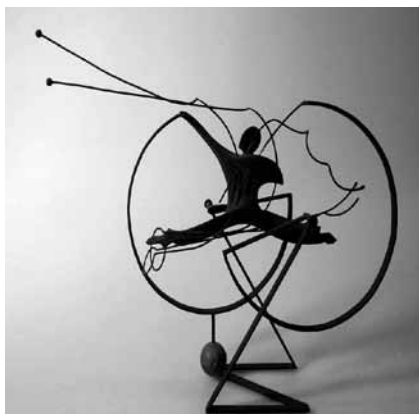


Figura 1 · Vicente Martínez, “Gran Jette”. 1986 Móvil.
Madera tallada, hierro forjado y plomo. Inscripciones
manuales: Vicent 86. 33x41.5x12 cm.

introduce el dinamismo formalista; con un elemento cinético, una figura de caballo, y vincula las posiciones sucesivas en un complejo ritmo de formas. Se ha hablado de sus analogías y de sus probables relaciones con el dinamismo futurista; en realidad se trata de dos investigaciones distintas. Para los futuristas (por ejemplo, Boccioni y Balla), el movimiento es velocidad; es decir, una fuerza física que deforma los cuerpos hasta el límite de su elasticidad y cuyos efectos revelan el dinamismo invisible de la causa. En otras palabras, el movimiento es una condición objetiva que da al objeto que se mueve una forma distinta de la que tiene el objeto inmóvil. (Breton, 1955) Pero para Vicente Martínez no sólo provoca un cambio en su conformación, sino incluso en la estructura del objeto: lo desmembra, altera el tipo morfológico de sus órganos internos, cambia el sistema de su funcionamiento biológico. El movimiento de un caballo que cabalga es repetitivo y mecánico, y no muy distinto del de una máquina. Llevándolo a cabo, el caballo pasa de una condición de organismo vivo al de una máquina; el funcionamiento biológico se convierte en funcionamiento mecánico. Naturalmente, el análisis de los procesos perceptivos y de la subjetividad básica implica el descubrimiento del hecho de que la percepción no es en absoluto una recopilación de materiales visuales en función de una elaboración y de un conocimiento intelectual, sino que constituye un pensamiento autónomo y autosuficiente, precisamente aquel que un gran psicólogo de la percepción como R. Arnheim llama pensamiento visual.(Arnheim,1997)

Tanto la galopada como la Ballarina de Vicent Martínez (Figura 3) tienen un



Figura 2 · Vicente Martínez "Caballo al Paso". 1985. Móvil. Madera tallada y hierro forjado. 35x100x8 cm.

mismo esquema: cuadrados encastrados unos dentro de otros y expresados con líneas uniformes entre cuyas cantidades de luz implícitas se establece una relación que al mismo tiempo es métrica y de tono racional y perceptivo: Se consigue así un proceso dentro de una imagen inmóvil, las superficies planas desarrollan un volumen, y no sólo se pasa del cuadrado al cubo, sino que se puede apreciar el cubo mismo en cuanto cavidad y volumen. El proceso de dosificación y de compensación de las cantidades y calidades de línea asume el carácter de un proceso racional dentro de la forma simbólica, que deja de ser tal en cuanto ésta se verifica. Se trata, por tanto, de un proceso más psicológico que abstractamente matemático.

3. Movimiento inmóvil

La tensión dirigida es una propiedad tan genuina de los objetos visuales como el tamaño, la forma y el color. El sistema nervioso del observador la genera al mismo tiempo que crea la experiencia de tamaño, forma y color a partir del estímulo de entrada. No hay nada de arbitrario o caprichoso en estos componentes dinámicos de los preceptos, aunque sí pueden ser ambiguos. Están estrictamente determinados por la naturaleza del esquema visual, aun en lo que respecta al alcance de sus ambigüedades.

Para aclarar la diferencia entre dinámica visual y percepción de la locomoción pueden ser útiles unos cuantos ejemplos de cómo se representa el movimiento en medios inmóviles. La idea más simplista de cómo se puede lograr

esta proeza consiste en suponer que el artista escoge una fase momentánea del proceso del movimiento: un único cuadro, por así decirlo, el “Caballo al paso”. Esta opinión está claramente expresada en un manifiesto redactado por Alexander Archipenko cuando en 1928 intentó lanzar una especie de pintura cinética (Archipenko, 1928): «Para interpretar los movimientos, la pintura estática tiene que recurrir a símbolos y convenciones. No ha progresado más allá de la fijación de un solo ‘momento’ de la serie de momentos que constituyen un movimiento, y todos los demás ‘momentos’ situados hasta y después del momento fijado se dejan a la imaginación y fantasía del espectador».

Ya hemos comentado que las instantáneas, por más que auténticas, a menudo fracasan totalmente en lo tocante a dar una sensación de acción, no es el caso de las piezas anteriormente citadas. Ninguna dosis de imaginación o fantasía puede suplir lo que les falta. Además, a veces, la representación más efectiva no corresponde a ninguna de las fases del suceso mostrado. De ello ha dado una divertida ilustración Salomon Reinach, al observar que:

De las cuatro posturas con que el arte europeo ha representado el caballo al galope durante los diversos periodos de su historia, sólo una se ha visto confirmada por la fotografía instantánea, y ésta, empleada por los artistas áticos del siglo V a.C., había sido casi completamente abandonada en el arte romano y permaneció ignorada en el arte medieval y moderno hasta el descubrimiento del friso del Partenón». Las otras tres resultaron ser totalmente «erróneas».

La postura convencional del caballo galopante con las patas extendidas, tal como aparece en el Derby de Epsom de Géricault, había sido empleada en el arte micénico, persa y chino, y reapareció en Europa en los grabados ingleses en colores de finales del siglo XVIII, posiblemente por influencia china.

Cuando la fotografía desmintió ese antiguo esquema, los pintores sostuvieron, no sin razón, que eran las instantáneas las equivocadas, y los artistas quienes estaban en lo cierto; pues sólo la máxima extensión de las patas traduce a dinámica pictórica la intensidad del movimiento material, aunque ningún caballo puede adoptar esa posición salvo durante el salto.

Las imágenes de acción retratan el movimiento exactamente en la medida en que la figura lo muestre. En una de las fotografías seriadas de Muybridge, una secuencia que muestra a un herrero trabajando, el pleno impacto del golpe aparece solamente en aquellas imágenes en que el martillo está totalmente levantado. Las fases intermedias no se ven como estadios transitivos del violentísimo golpe, sino como un levantamiento más o menos suave de la herramienta, dependiendo la intensidad del ángulo representado, como

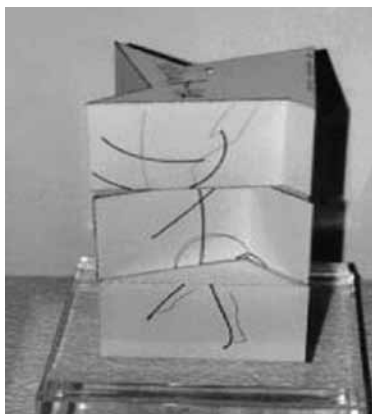


Figura 3 · Fotografía de Vicente Martínez ,
Ballarina de 1987 Móvil .Recortable en papel (tres piezas manipulables) 12x12x30cm.

ejemplo de Vicent Martínez podemos nombrar a la ballarina (manipulable).

No obstante, el hecho más importante a tener en cuenta es que, en una obra bien hecha de fotografía, pintura o escultura, el artista sintetiza la acción representada formando una totalidad que traduce la secuencia temporal a postura intemporal. En consecuencia, la imagen inmóvil no es momentánea, sino que está fuera de la dimensión del tiempo. Puede combinar diferentes fases de un suceso en una misma imagen sin por ello incurrir en absurdo como en los grabados de la escultura llamada “Marina” de V. Martínez. Wölfflin ha señalado que, muy legítimamente (Wölfflin, 1986), el David de Donatello sostiene «aún» la piedra en la mano, a pesar de que la cabeza de Goliath yace «ya» a los pies del vencedor. Y cuando la judit del mismo escultor alza la espada, no es para decapitar a Holofernes, que ya está muerto, sino en un gesto de desafío y triunfo independiente del movimiento momentáneo mencionado.

Conclusão

El movimiento es el hilo conductor de toda la obra de Vicente Martinez, vemos esculturas que se mueven realmente y otras que sugieren movimiento pero en todas tienen ese valor añadido, “El Movimiento”, a esto se le suma lo atractivo de los materiales y los artefactos que ha utilizado dándole un ritual que trasciende al tiempo y, entrando en otra dimensión que provoca subjetividad y fuerte atracción.

Referencias

Archipenko, Alexander (1928) Catalogue of Exhibition and Description of Archipentura. The Anderson Galleries.

Arnheim, Rudolf (1997) *Arte y Percepción Visual*. Madrid: Alianza.

Breton, André (1955) *Manifestes du surréalisme*, Paris, J.J. Pauvert.

Cooper, Douglas (1970) *The Cubist Epoch*, Oxford, Phaidon Press.

Pignotti, Lamberto (1974) "Nuevos signos" Ed. Fernando Torres. Valencia.

Rabade, Sergio (1976) *Historia de La Filosofía*. Ed. G. Del Toro

Wölfflin, Heinrich (1986) *Renacimiento y Barroco*. Paidós Iberica 1986

Olhos que fascinam: reminiscências da morte nas fotomontagens de Odires Mlászho

*Fascinating eyes: reminiscences of death in
Odires Mlászho's photo assemblages*

IVANA SOARES PAIM*

Artigo completo submetido a 09 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Artista visual, graduação em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas (Universidade de Ribeirão Preto, UNAERP) e em Letras (Universidade São Marcos, UNIMARCOS). Mestrado em Artes Visuais (Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP).

AFILIAÇÃO: Faculdade Paulista de Artes (FPA), rua Brigadeiro Luís Antônio, 1224, 01318-001, São Paulo, Brasil. Instituto Federal de Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP), Centro de Comunicação e Linguagem (CCL), rua Pedro Vicente, 625, 01109-010, São Paulo, Brasil. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC), Departamento de Comunicação e Semiótica (COS), rua Monte Alegre 984, 05014-901 São Paulo, Brasil.

Resumo: Este artigo apresenta um estudo sobre as fotomontagens do artista brasileiro Odires Mlászho, pertencentes à série intitulada "Cavo um fóssil repleto de anzóis", de 1996. Para tanto, foram consideradas as teorias de Vernant, Debray, Didi-Huberman e Canevacci sobre as motivações que deram origem à necessidade do homem de produzir imagens. Leva em conta também reportagens sobre o artista, além de algumas reflexões de Barthes sobre fotografia.

Palavras-chave: imagem fotográfica / máscara mortuária / Górgona / olhar.

Abstract: *This essay presents a study about Odires Mlászho's photo assemblages, which belong to the artist's series entitled "Cavo um fóssil repleto de anzóis", from 1996. In order to do that, the theories of Vernant, Debray, Didi-Huberman and Canevacci were taken in consideration, as well as those ones of Barthes concerning the photography. It also quotes some articles that mentioned Mlászho's artworks.*

Keywords: *photographic image / mortuary mask / Gorgone / regarding.*

1. Introdução: olhar de longe

Ao longo dos séculos o homem criou imagens e símbolos que lhe auxiliaram a compreender seu estar no mundo. A imagem é produto da linguagem, ou capacidade humana de simbolizar e intercambiar símbolos, e suas características são determinadas pelas modificações culturais e pela complexidade das relações sociais que formam um ambiente visual, onde se estrutura a comunicação ou a troca dessas imagens (Canevacci, 1990: 22-31).

Assim, entre as inúmeras imagens existentes ao longo da história e na atualidade, este artigo trata de algumas imagens pertencentes ao ambiente visual denominado de arte contemporânea, especificamente as fotomontagens de Odiros Mlászho, da série “Cavo um fóssil repleto de anzóis”, de 1996.

Para estudar essas fotomontagens, foram mobilizadas as ideias de Vernant, Debray, Canevacci, Didi-Huberman e Barthes sobre as origens da imagem na sociedade Ocidental, fundadas na cultura greco-latina.

Segundo esses autores, o fator motivador da criação das imagens é o impasse que o homem sente e sentiu diante de sua própria morte. Segundo eles, toda imagem traz em si a reminiscência da morte, pois a imagem é o duplo, o simulacro de algo ou alguém que um dia existiu. Olhar para essas imagens verossimilhanças é acenar de longe para a única certeza de nosso destino.

2. Olhos petrificantes: a imagem como representação antitética e eufemística da morte

Na própria gênese da imagem, ou *imago*, está o triunfo do homem sobre a morte. Foi talvez diante da morte que o homem teve pela primeira vez a ideia do sobrenatural e desejou esperar para além da vida. A morte elevou o pensamento humano do visível ao invisível, do transitório ao eterno, do mundano ao divino. Assim, a primeira experiência metafísica do homem concomitantemente estética e religiosa foi o perturbante enigma da morte (Gerard Bucher, 1989, apud Debray, 1994: 29). A máscara mortuária, ou *imago* é a inscrição significativa e a ritualização do abismo da inexistência por desdobramento, duplicação eternizada em matéria mais perene do que a carne. Ao registrar o seu duplo o homem opõe à decomposição da morte a recomposição pela imagem (Debray, 1994:30).

O ato de fixar a imagem do rosto de seus mortos ao longo da história e em várias culturas representa a necessidade que o homem tem de registrar suas memórias, seus medos e desejos primordiais em torno de sua existência efêmera (Didi-Huberman, 1988:42).

Para os romanos da antiguidade clássica, desde o período de 100 a.C., eternizar o semblante de alguém em imagens significava também demonstrar

tradição e poder. As máscaras mortuárias daquela época davam origem a bustos e esculturas pertencentes à elite romana. Segundo Janson, são rostos que perdem na sutileza de captar traços da psicologia do modelo, pois tem a intenção de apresentar expressões sempre austeras, de quem é devotado ao culto do dever de um *pater família* de autoridade ferrenha. Tempos depois, na época do governo de Augusto, cerca de 27 a.C., o costume de ter a imagem do chefe de família esculpida junto com os bustos de seus antepassados desdobra-se na elaboração de esculturas solitárias dos líderes, tornando-se política oficial do império, cujo objetivo era reforçar a autoridade do governante, conservando a austeridade dos rostos antigos agora idealizados na figura de um herói, o imperador (Janson, 2001:253-256).

É importante notar que as esculturas imponentes dos imperadores, produzidas a partir da época de Augusto trazem consigo o mesmo olhar interpelador e profundo presente nos bustos que eternizavam as máscaras mortuárias dos líderes antepassados das famílias. Assim, a figuração no Ocidente, dentro da cultura greco-latina se funda na relação problemática do homem com sua finitude. A máscara mortuária, como afirma Canevacci, está na passagem, na transição entre a carne e os ossos, fixa em material mais duradouro a fisionomia de um rosto que irá apodrecer e desaparecer; é réplica inorgânica do rosto orgânico e constitui-se como unidade e identidade do vivo com o morto, do ser com o nada (Canevacci, 1990: 67-69). Assim, aqueles rostos marmóreos escondem em si o desejo vão da permanência de domínio e tradição e também de negação da morte.

Ao eternizar em mármore ou em bronze a forma da carne que desaparecerá, o homem tenta triunfar sobre sua curta existência. Estabelece assim uma relação eufemística com a morte, em que a suposta eternidade do mármore ou do bronze parece vencer a efemeridade da carne. Olhar aqueles rostos gravados no mármore é deixar-se fascinar por sua expressividade e força, e ao mesmo tempo dar-se conta de que um dia houve um vivente que lhes suscitou a forma.

Além da *imago*, outra representação da morte marcou a cultura greco-latina na antiguidade, e pode ser também aproximada da máscara mortuária: a face da Górgona. As Górgonas na mitologia grega eram três irmãs que uniam a ideia do mortal e do imortal, tendo como a única mortal, Medusa (Vernant, 1988:67) O modelo plástico da Górgona caracteriza-se por sua apresentação frontal e horrenda. E sendo apresentada em forma de máscara ou em corpo inteiro, a Górgona sempre encara o espectador que a observa. Olhar nos olhos da Górgona é ver a si mesmo face a face com o além, no que tem de mais aterrorizante. (Vernant, 1988: 105-106).

Contudo, embora a máscara mortuária e suas derivações mantenham com a morte uma relação eufemística — pois seu poder de eternizar um rosto perecível esconde sua verdadeira finitude — a figura da Górgona a traz com todo horror possível. A feiura da Górgona e sua representação frontal se opõem à beleza de outros deuses e deusas como Apolo e Ártemis e sua representação perfilada. Na mitologia grega, para os mortais, a Górgona é a antítese de tudo que significa a vida, sua imagem evoca a frieza e a rigidez cadavérica simbolizadas pelo ato de petrificar quem a encara. O horror concretizado na figura da Górgona concentra-se em olhar para ela. Encarar a Górgona é deparar-se diretamente com a morte.

3. Os olhos petrificantes nas fotomontagens de Odiros Mlászho

Odiros Mlászho trabalha com imagens que encontra em livros, revistas ou panfletos, recombina-as para encontrar nelas novos significados. Foi assim que em 1996 desenvolveu sua série de fotomontagens “Cavo um fóssil repleto de anzóis”, que consistia na justaposição de olhos de políticos alemães da década de 60, retirados de um catálogo com fotos desses líderes, a imagens de bustos de membros da elite romana da época imperial, presentes em um outro livro (Furlaneto, 2013).

Ao recortar em círculo a área dos olhos dos líderes políticos alemães e colocá-las sobre a face das fotografias dos bustos romanos reproduzidas em um livro, Mlászho ressuscita o olhar daquelas cabeças de pedra e bronze, unindo a imagem da carne à imagem dos bustos, registradas originalmente pela fotografia e depois reproduzidas em livros (Figura 1, Figura 2).

Com a fotomontagem, Mlászho pôde unir duas maneiras de captar o instante e eternizar aquilo que perecerá: o Monumento e a fotografia. Barthes afirma que ao desejar registrar suas lembranças, o homem primeiro lançou mão do Monumento, substituto da vida, algo que falava da morte e não era mortal. Mais tarde, o homem faria o mesmo com a fotografia, recurso mecânico que registra um momento, e carrega consigo o significado de “isso-foi”, a representação pura da morte (Barthes, 2012:86-87).

Os bustos romanos, concretizados em mármore e bronze fazem parte do que Barthes chama de Monumento, pois eternizaram os rostos da classe dominante romana do período imperial em materiais resistentes. Com a fotografia, são eternizados novamente, mas dessa vez em papel perecível, e reproduzidos em livros. Contudo, embora o suporte dessas fotografias seja papel, um material bem mais frágil do que o metal e a pedra, a expressão imponente dos rostos dos bustos foi conservada pelo olhar do fotógrafo, que as registrou em

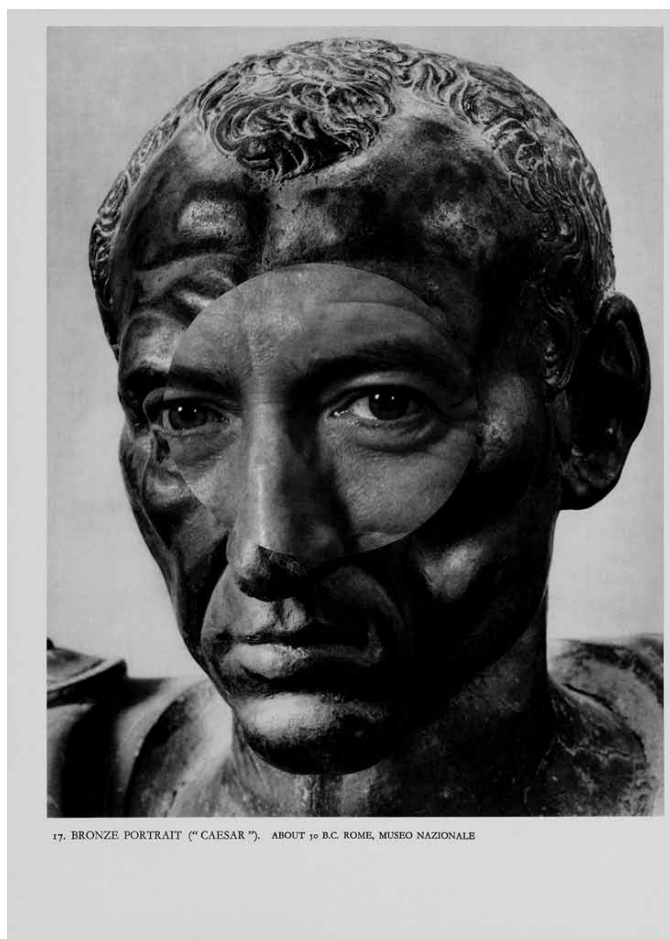
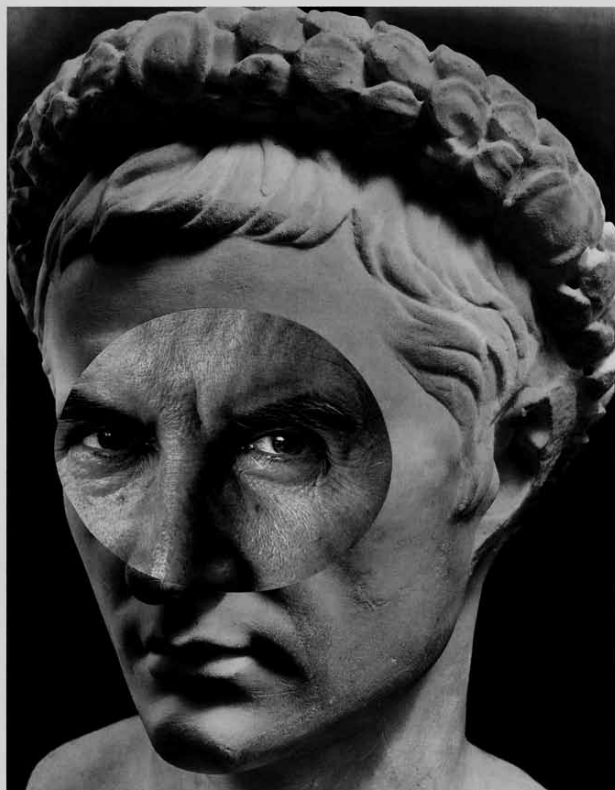


Figura 1 · Odires Mlászho. Cesar. Inkjet sobre papel
Hahnemühle Photo Rag 305. 70 x 50 cm, 1996.
São Paulo, Brasil. Fonte: http://www.saatchigallery.com/artists/odires_mlaszho.htm



22. AUGUSTUS, 31-14 B.C. ROME, PALAZZO CAPITOLINO

Figura 2 · Odires Mlászho. Augusto. Inkjet sobre papel
Hahnemühle Photo Rag 305. 70 x 50 cm, 1996.
São Paulo, Brasil. Fonte: [http://www.saatchigallery.com/
artists/odires_mlaszho.htm](http://www.saatchigallery.com/artists/odires_mlaszho.htm)

primeiro plano, evocando a monumentalidade e o peso daqueles materiais e a grandiosidade atribuída àquelas personalidades da elite imperial romana.

Aqueles rostos-monumentos foram ressuscitados por círculos recortados que continham o olhar de líderes políticos alemães de outra época e local, no caso, da década de 60 do século XX. Mlászho deixou que pequenas imperfeições de encaixe entre o rosto base e o olhar nele inserido ficassem evidentes, para que causassem o estranhamento inicial e logo desvelassem o modo como foram criadas essas imagens. Se olharmos diretamente para os olhos, o jogo entre as duas imagens fotográficas se desfaz e conseguimos separar a fotografia dos líderes daquelas das cabeças romanas. Para manter o diálogo entre ambas é necessário mirar o limiar do círculo com o rosto. Dessa forma, as cabeças de pedra e metal ganham vida e seu olhar nos interpela.

São cabeças de dirigentes romanos que nos olham como se tivessem voltado à vida e reafirmassem sua austeridade e rigidez, seu direito “natural e divinizado” ao poder e a dominação. Olham para nós no lugar daquele que é eterno e poderoso. Essas fotomontagens reavivam símbolos de dominação de um passado distante, dessa vez, resgatados de um livro pelo artista, como quem descobre fósseis, e que ao ressignificá-las faz com que questionem as relações de poder ainda existentes.

As cabeças de Mlászho, ainda que belas, aproximam-se também das Górgonas. São rostos cujos olhares nos fascinam, nos físgam como anzóis, nos paralisando como se estivéssemos em frente a Medusa, pois é difícil não se demorar diante do mistério que tem movido o homem ao longo da história, sua própria morte, e que está presente nessas cabeças.

Mlászho fez com que coexistissem nessas cabeças as ideias de morte e poder, suficientes para transformá-las em Górgonas contemporâneas, tão assustadoras quanto aquelas da mitologia grega.

4. Considerações finais

Segundo Didi-Huberman, em toda a arte greco-romana, e mais tarde na cristã europeia, foi trabalhada a questão da grande perda. Olhar para imagens é evocar a cisão inicial de que tomamos consciência desde há muito tempo, a oposição entre vida e morte. Por um lado há aquilo que se vê do túmulo, a evidência de um volume, uma massa de pedra, mais ou menos geométrica ou figurativa, coberta de inscrições; uma massa de pedra trabalhada, talhada, modelada, o mundo da arte e do artefato. Por outro lado, há aquilo que nos olha de volta, de dentro do túmulo, em outras palavras, a consciência que temos de que ali jaz um semelhante morto. Esse morto é desintegrado, vazio, e esse esvaziamento

não concerne ao mundo do simulacro, do artefato, pois é ele mesmo a presença do nada, da morte. Assim, toda produção imagética contrapõe-se ao vazio da morte. Configurar, concretizar em imagem material é tentar preencher o grande vazio (Didi-Huberman, 1988:37).

Assim, materializar imagens, seja por meio da escultura, pintura, fotografia ou quaisquer outros meios técnicos, é tentar superar o vazio da morte, da inexistência. E ao mesmo tempo em que essas imagens tornam-se presentes na realidade física, não deixam de evocar, por oposição, aquilo que tentam superar.

Olhar para as Górgonas de Mlászho é lembrar de que um dia aquelas máscaras romanas tiveram um rosto mortal que lhes preencheram e que se dissipou com a ação do tempo. Essas Górgonas são *vanitas* contemporâneas, que além de nos lembrar de que um dia morreremos, assim como morreram aqueles que fundamentaram a porção greco-latina de nossa cultura, nos lembram de um passado de dominação que infelizmente ainda nos é tão presente. São cabeças fósseis que nos ferem duplamente com seus anzóis **imaginários ao lembrar-nos de nossa** condição fatídica que é a decadência e a morte, e de que temos como herança histórica e cultural uma organização social em que poucos dominam muitos, causando a estes últimos, situações de injustiça e desigualdade. O olhar daqueles bustos volumosos de Odiros Mlászho, fotografados e ressuscitados nos enlaçam e nos questionam sobre que destino desejamos traçar antes do inexorável fim.

Referências

- Barthes, Roland (2012). *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. ISBN: 978852093148-6.
- Canevacci, Massimo (1990). *Antropologia da comunicação visual*. São Paulo, Brasileira. ISBN: 851122030-5.
- Debray, Régis (1994). *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Vozes. ISBN: 853261092-7.
- Didi-Huberman, Georges (1988). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34. ISBN: 13: 978857041678-0.
- Janson, H.W (2001). *História Geral da Arte: o Mundo Antigo e a Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 853361445-4.
- Vernant, Jean-Pierre (1988). *A morte nos olhos: figuração do outro na Grécia antiga, Ártemis e Gorgó*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. ISBN: 857110035-7.

A Grande Sereia: desconstruindo o cânone Disney através de Elisa Queiroz

*The Great Mermaid: deconstructing the Disney
canon through Elisa Queiroz*

JÚLIA ALMEIDA DE MELLO*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Designer de moda. Licenciatura em música na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Graduação em Design com habilitação em moda nas Faculdades Integradas Espírito Santenses (FAESA), MBA em Design e Produção de Moda na Universidade de Vila Velha (UVV), Bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Programa de Pós-graduação em Artes (PPGA). Avenida Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras. Cep: 29075-910. Vitória, Espírito Santo, Brasil. E-mail: juliaalmeidademello@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta um estudo de “Macarrão aos frutos do mar” (2003), de Elisa Queiroz e sua possível relação de resistência frente ao filme “A pequena sereia” (1989) da Disney. Trata-se de uma tentativa de analisar a obra sob um viés de questionamento frente aos padrões físicos dos principais personagens da Disney, tendo em vista a relevância das práticas artísticas para repensarmos e rediscutirmos ordens instituídas.

Palavras-chave: arte / Elisa Queiroz / subversão / Disney / A Pequena Sereia.

Abstract: This article presents a study of “Pasta with seafood” (2003), by Elisa Queiroz and her possible resistance relationship before the movie “The Little Mermaid” (1989) by Disney. This is an attempt to analyze the work under a questioning bias compared to the physical standards of the main characters of Disney, taking into account the relevance of artistic practices to rethink and rediscuss imposed orders.

Keywords: art / Elisa Queiroz / subversion / Disney / The Little Mermaid.

Introdução

As princesas da Disney têm uma longa história em protagonizar a magreza extrema e desde a Branca de Neve (1937) notamos a cintura estreitada. Não podemos deixar de considerar a grande influência destes desenhos no favorecimento da hegemonia da magreza. A aparência esbelta e com pouca gordura corporal é associada à saúde, glamour e beleza, devendo ser admirada e tida como exemplo para as espectadoras. Nesse sentido, podemos pensar na Disney como perpetuadora do corpo magro — sobretudo o feminino — ou seja, como um forte componente da indústria cultural que, como diz Edison (2002) escolhe o que é beleza tornando invisível o que não é de seu padrão.

Em “A Pequena Sereia” (1989) a constatação fica bastante evidente. Ariel, personagem principal, exibe na maior parte do tempo seu corpo delgado ao passo que Úrsula, a vilã banida da “sociedade do mar”, é retratada como gorda, com fartos seios, nádegas e barriga. A obesa é excluída, abandonada na escuridão. Há uma passagem do filme onde é notória a associação de gordura com negação: Úrsula mostra a Ariel seus poderes transformando uma triste mulher gorda em uma magrinha feliz. A própria vilã, em determinado momento, cria um feitiço e torna-se magra para tentar se casar com o príncipe.

O desenho, baseado no conto homônimo de Hans Christian Andersen (1805-1875) de 1837, traz pelo menos dois símbolos da visão ocidental tradicional da sereia: voz atraente e beleza (traçada pelos padrões estéticos hegemônicos). A sereia, como a conhecemos hoje, ainda encontra-se imersa em sedução e poder e é justamente nesse ponto que Elisa Queiroz (1970-2011) toca ao utilizar seus próprios excessos para protagonizar “Macarrão aos Frutos do Mar” (2003). Como veremos, a artista propõe com o corpo obeso de sereia um jogo de sedução com o espectador aguçando seus sentidos através do paladar. Utilizando de muita ironia, ela sensibiliza os padrões vigentes. Baseado nisso, o estudo buscará uma leitura análoga ao filme, inter-relacionando aspectos inerentes a cada um deles. Desta forma, ampliamos o sentido de intenção da artista considerando todo o contexto ao qual o objeto artístico foi construído.

Começaremos nossa análise tecendo breves comentários sobre “A Pequena Sereia”, tendo como base o filme na versão dublada para o Brasil, para então partirmos para a desconstrução do cânone da Disney a partir de Queiroz.

1. A Pequena Sereia

O filme nos mostra alguns momentos da vida de Ariel, uma sereia de 16 anos que sonha em sair do mar para conhecer o mundo humano. Após avistar o navio do príncipe Eric na superfície e salvá-lo de uma tempestade, apaixonou-se por

ele desejando se casar. A abertura já revela o quão esbeltos são os seres do mar, sobretudo as sereias, que surgem dançando através dos nados ritmados. Todas brancas, de olhos azuis, com feições ocidentais. O rei Tritão, pai de Ariel e outras sereias e possuidor de uma visível boa forma, detém todo o poder dos mares e deve proteger a sua família a todo custo. Ariel, apesar de respeitá-lo, é contra a proibição do contato entre humanos e seres do mar. A grande ameaça vem de Úrsula, “[...] a drag queen who destabilizes gender as she performs it, who is the ‘dark continent’ of the feminine, who is ‘jouissance’” (Bell et al., 1995: 13). Este “lado negro” do feminino foge às normas inclusive pela corporeidade. Úrsula, ao contrário de Ariel, é obesa, possui excessos. Está longe de ser uma sereia, ao invés disso, se assemelha a um polvo com tentáculos que se misturam com sua adiposidade. A vestimenta com recortes na cor preta e a maquiagem excessiva enfatizam sua aura negativa. Banida, exilada da “sociedade do mar”, vive na escuridão negociando com pessoas insatisfeitas com a vida “de baixo”.

É nítida a proposta do desenho em manter a imagem da mulher subjugada ao homem. Ariel deseja viver no mundo de seu amado, pertencer a ele. Esta submissão pode ser entendida como uma característica das produções da Disney, que costuma apresentar a mulher — e também a natureza — objetivada ao benefício do homem. As boas moças são (magras) domesticadas, as vilãs são gananciosas e subversivas à ordem e o homem representa o domínio e a civilidade no mundo (Bell et. al, 1995: 11). Em outras palavras, o filme é mais uma afirmação da Disney para reforçar o “clássico” (leia-se hegemônico) (Hateley, 2006).

O clímax da história ocorre quando Úrsula, sabendo do desejo de Ariel, propõe um acordo. Oferece-lhe pernas para viver na superfície em troca de sua voz. O desenho segue com as dificuldades de Ariel em se adaptar ao “novo mundo” e conseguir o beijo de seu amado. A sereia luta para caminhar com seus novos pés e busca expressar seu amor sem palavras, já que está sem voz. Quando está prestes a alcançar o amor do príncipe, eis que surge a bruxa, desta vez magra por conta de um feitiço, que trapaceia e utiliza a voz da sereia para seduzir Eric. Enfeitiçado, o príncipe só têm olhos para Úrsula (disfarçada de Vanessa) e quase se casa com ela. Graças à ajuda de seus amigos, Ariel consegue cancelar o casamento e recuperar sua voz. O pôr do sol do terceiro dia se encerra e a bruxa, revoltada pelo príncipe ter reconhecido a sereia pela voz, a arrasta e exige o cumprimento do contrato. O pai de Ariel surge salvando-a do acordo se aprisionando em seu lugar e cedendo seu poder. Depois de muitas reviravoltas, Eric consegue golpear Úrsula, que morre pelo ferimento, e tudo termina em festa. Ariel consegue o consentimento do pai para se tornar humana (ele mesmo lhe concede o par de pernas) e casa-se com o príncipe, abandonando de vez o fundo do mar.



Figura 1 · Elisa Queiroz, Projeto da instalação
Macarrão aos frutos do mar (2003).

Como conclusão fica a mensagem de que Ariel, a boa moça, magra e bela mereceu um “final feliz”, ao passo que Úrsula, a vilã gorda e assustadora não teve chances. Desta forma reforçamos que o filme “[...] seem[s] in part designed to reinforce negative stereotypes about women and girls” (White, 1993: 184).

2. A Grande Sereia

Elisa sabia dos limites entre ficção e a realidade, sabia que ambas muitas vezes se anulam, mas que pelo menos em alguns momentos se potencializam, se fortalecem e destroem o que achamos saber do mundo: como por exemplo, a beleza, ou melhor, os estereótipos que temos da beleza (Elisa, 2013: 1).

Buscando repensar os valores estéticos estabelecidos pela cultura dominante, Elisa Queiroz utilizava seu corpo obeso na arte. O projeto poético da artista, designer e *videomaker* é um espelho de si e, como as sereias, é permeado de sedução.

Queiroz possuía uma poética autorreferenciada que parecia rediscutir a sua situação, como mulher e obesa, na contemporaneidade. “Sua obra invade os sentidos. Uma tendência que revela uma intencionalidade: dialogar com a sedução e a revisão de valores engessados pelos sistemas do corpo, da arte e da cultura” (Cirillo, 2013: 247).

O não aceite por parte da artista dos padrões estabelecidos para o corpo é

evidenciado em trabalhos camuflados pela ironia que resultam na homologação dos seus excessos. Ela parecia fazer graça com a arte, como forma de lutar contra os poderes instituídos, desafiando as normas.

Queiroz discutia sua identidade com humor buscando um novo olhar através do aparente desencanaixe da sua corpulência. Sua poética é impregnada de si, seu corpo transborda para a obra, diz como obra (Elisa, 2013). Sua voz parece fazer parte de um debate em construção que envolve a diversidade e a reconstrução dos modelos de beleza estabelecidos.

A partir de 1980, podemos observar uma crescente tendência por parte de alguns artistas em utilizar a obesidade como imagem geradora em seus processos criativos. Dentre eles encontramos mulheres obesas (Brenda Oeulbaum, Fernanda Magalhães, Laura Aguilar, Rebecca Harris, etc.) que objetivam libertar o corpo feminino das amarras sociais e culturais através da arte. Como elas, Queiroz fazia uso do autorretrato, expandindo sua identidade e tornando público o olhar sobre si. Através disso, atentava para o quão “[...] *powerful, ubiquitous and invasive the demands of culture are on our bodies*” (Bordo, 2003: xix), mostrando a possibilidade de transcender estes discursos denunciando, mesmo que indiretamente, “[...] as falhas das representações e os efeitos de re-naturalização de toda política de identidade” (Preciado & Carrillo, 2010: 51).

Em “Macarrão aos Frutos do Mar” a artista realiza uma subversão da sereia que pode ser entendida como uma desconstrução do cânone da magreza da Disney. Protagoniza como figura central e não esconde seus excessos, provocando inclusive os sentidos do espectador através da escolha do material utilizado no trabalho: folhas de lasanha. Enfileirando os filetes da massa impressos com a imagem através da transferência por papel de arroz (técnica de confeitaria bastante utilizada para a transposição de fotografias em bolos), criou um painel com 120 folhas de massa organizadas em 10 fileiras de largura por 12 fileiras de altura. O grande mosaico formado nos apetece, o título permite imaginarmos Elisa Queiroz como prato principal. O “alto teor calórico” da obra sugere uma libertação do paladar.

A imagem nos mostra a grande sereia de cabelos ruivos como os de Ariel acompanhada de seu “cão-tubarão” sendo capturada por um humano, enquanto Netuno (segundo a leitura de Vieira Júnior [2007]) sai das águas tentando resgatá-la (Figura 1). No filme da Disney o corpo obeso é mostrado como sinônimo da diferença. Aqui, todos os personagens fogem à hegemonia da magreza e revelam sem nenhum retraimento suas gorduras.

Queiroz reforça a ideia de um corpo como obra, transbordado, impregnado de celebração. Esta sereia não parece se importar em mudar seu corpo, sua

forma. Quer permanecer sereia, quer permanecer gorda. Não troca sua voz por nada, ao invés disso, utiliza seus trabalhos formando um coro dos corpos fora de cena que tensionam e provocam as normas da “boa forma”.

Diferente de “A Pequena Sereia”, não encontramos também nenhuma grande ameaça como Úrsula na cena, mas talvez Elisa possa englobar o papel da vilã, já que, como ela, foge às normas e estruturas pré-estabelecidas fragilizando a estética dominante. Para ela, possuir um corpo magro não é sinônimo de felicidade e autossatisfação.

Nesse mote, é muito importante considerarmos “o corpo de sereia” de Elisa como algo que “*also works to fashion women’s self-perceptions, and can be the source of critiques of hegemony*” (White, 1993: 182). O trabalho pode ser visto como uma forma de “dar voz aos silenciados”, mostrando uma potência de inflamar espectadores, trazendo a eles a possibilidade de também se questionarem sobre os valores petrificados da estética corporal.

Conclusão

Embora haja uma tentativa da mídia e de todo o sistema cultural em valorizar o que se tem chamado de “diversidade” (incluindo corpos “acima do peso”, com a criação de nichos *plus size*, por exemplo), notamos que o corpo identificado como “fora de forma” não figura como personagem principal e tampouco é tido como um exemplo a ser seguido.

“A Pequena Sereia” apesar de ser de 1989 continua sendo um filme com grande popularidade. Hoje encontramos a versão remasterizada e desenvolvida com a tecnologia *Blu Ray*, desenhos na televisão, dois filmes e musicais. No entanto, ainda não localizamos na Disney alguma produção significativa onde a protagonista não possua os padrões que discutimos.

Como vimos, “A Grande Sereia” pode ser lida como uma contribuinte da não-aceitação das normas estéticas impostas pela Disney (e não apenas por ela). Uma sereia não precisa ser magra para ser “boa” ou “atraente”. Assistir “A Pequena Sereia” depois de conhecer “Macarrão aos Frutos do Mar” é uma experiência ímpar que permite ampliarmos nosso campo de visão. Permite-nos voltar ao passado e desconstruir regras tidas como verdades absolutas. Permite nos deixarmos seduzir pelos sabores, pelos excessos. Criamos a possibilidade de questionar o porquê de determinados personagens possuírem certas características. (Des)entendemos um pouco mais o mundo transposto da ficção para o “real”. (Trans)formamos nossa opinião.

Além de Queiroz, existem outras grandes sereias que também vêm surgindo de práticas artísticas embasadas na *fat acceptance*. Pessoas que não se

conformam com a visão negativa que se tem sobre os corpos obesos se reúnem para repensar as práticas hegemônicas que os rotulam e a internet tem sido um campo aberto para este questionamento. Encontramos inúmeras “*Fat Mermaids*” na rede. Artistas assumidos e não assumidos se apresentam no espaço virtual para compartilharem seus desenhos, imagens, montagens, performances e mais um pouco de sereias gordas. Um fenômeno interessante e que merece estudos posteriores.

Isto nos mostra, dentre outras coisas, que a ordem da magreza parece estar mudando, ou melhor, parece estar sendo confrontada com mais força. A Grande Sereia tomou novas formas, se ampliou, se disseminou. Agora no plural, o ser de possível origem mitológica tem vários tamanhos, cores e significados. Talvez este seja o momento da Disney repensar seu cânone. Talvez seja o momento de presenciarmos novas “*Ariéis*”.

Referências

- Bell, Elizabeth et al. (1995). *From mouse to mermaid: the politics of film, gender, and culture*. Indiana: Indiana University Press. ISBN: 978-0253209788
- Cirillo, Aparecido José (2013). “Free Willians: citacionismo e estética do grotesco na produção videográfica de Elisa Queiroz.” *Revista Estúdio*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e de Estudo em Belas Artes, vol. 4, n.7: 246-247, janeiro-junho.
- Edison, Laurie (2002). *Body image from within. Library*. [Consult. 2013-05-07]. Disponível em: <http://laurietobyedison.com/library/bodyimage.html>.
- Elisa (2013). *Vitória: Superintendência de Cultura e Comunicação*. Catálogo de exposição.
- Hateley, Erica (2006). “Of Tails and Tempests: Feminine Sexuality and Shakespearean Children’s.” *Borrowers and Lenders: the journal of Shakespeare and Appropriation*. Vol. 2, n. 1. [Consult. 2013-11-10] Disponível em: <http://www.borrowers.uga.edu/783082/display>.
- Preciado, Beatriz; Carrillo, Jesús (2010). Entrevista com Beatriz Preciado, por Jesús Carrillo. In: *Poesis*, Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Arte da UFF, Niterói, n° 15, agosto. [Consult. 2013-07-24] Disponível em: http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis15/Poesis_15_EntrevistaBeatriz.pdf
- Queiroz, Elisa (2003). *Macarrão aos frutos do mar*. [Consult. no catálogo de obras da artista não publicado]. Arquivos do Processo de Criação de Elisa Queiroz disponível no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA) na Universidade Federal do Espírito Santo.
- Vieira Júnior, Eryl (2013) “Estéticas da co-autoria: mashup, sampleamento e remixagem no vídeo brasileiro contemporâneo.” In: Cirillo, José; Garcia Gil, Fernanda; Grando, Ângela (org.) *Artistas, autoria e as práticas colaborativas*. São Paulo: Intermeios. ISBN:978-85-64586-68-0
- White, Susan (1993). “Split skins: female agency and bodily mutilation in ‘The Little Mermaid’”. In: Collins, Jim; Radner, Hillary; Collins, Ava Preacher (Org.). *Film theory goes to the movies*. Noew York: Routledge, : 182-195.

Aproximación al lenguaje procesual-seriado en las artes plásticas en la baja posmodernidad: la obra de Soledad Córdoba

An approach to the process-serial language, in the visual arts in the late postmodernism: the work of Soledad Córdoba

JUAN LOECK HERNÁNDEZ*

Artigo completo submetido a 13 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Artista Visual y Profesor de Escultura. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), "Advanced Course", Departamento de escultura, Central-Saint Martin's School of Art, Universidad de Londres (UAL), Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Vigo. (UV).

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo (UV), Faculdade de Belas-Artes de Pontevedra (FBA), Departamento de Escultura. Rúa da Maestranza 2, 36002. Pontevedra, España. E-mail: jloeck@uvigo.es

Resumo: Las estructuras seriales se han utilizado como recurso narrativo a lo largo de los siglos, activándose especialmente a partir del acto fotográfico. Con el análisis de la obra de la Soledad Córdoba, pretendo demostrar que este tipo de procedimiento formal continúa vigente en la práctica artística actual.

Palavras-chave: procesual / fotografía / estructuras seriadas / Soledad Córdoba.

Abstract: Serial structures have been used as a narrative mechanism throughout the centuries, especially activated through the photographic act. With the analysis of Soledad Córdoba's work, I try to demonstrate that this type of formal procedure remains valid in the current artistic practice.

Keywords: procesual-art / photography / serial structures / Soledad Córdoba.

Desde siempre, ha habido una tendencia en la alta cultura que tiende a clasificar las Artes por la manera diferente en que expresan la magnitud temporal. Así, la música, el teatro, la danza, la poesía, el cine esencialmente requieren, para comunicarse, fluir en el tiempo real. En cambio, las artes plásticas, en principio imágenes inmóviles, se perciben en ausencia de tiempo, en la simultaneidad, en presencia sólo de espacio. Bien es cierto que, como dice Rudolf Arnheim en su conocido manual *Arte y percepción Visual* (1986), en la pintura es necesario realizar un recorrido visual, temporal, para apreciarla en su totalidad (se produce un movimiento ocular como si estuviésemos leyendo), pero la percepción es eminentemente estática. Aunque esto no es rigurosamente así, ya que esta diferencia entre artes del tiempo y artes del espacio no coincide exactamente con lo móvil y lo inmóvil; caso de las representaciones bidimensionales que se construyen con una estructura secuencial, no simultánea, y que precisan de un sistema de lectura que posee un carácter temporal. "De este tipo son las historietas, [los cómics], y así eran también ciertas pinturas narrativas que fueron muy populares en el siglo XV, en las que de izquierda a derecha se veía a Eva creada de la costilla de Adán, ofreciendo la manzana, a ambos reprendidos por Dios y finalmente expulsados del paraíso por un ángel".

Como vemos, narrar una historia desde un punto exclusivamente iconográfico, mediante sucesiones de imágenes estáticas yuxtapuestas, consecutivas, no es un recurso que se invente la contemporaneidad; ya existe en los salterios medievales, en las historias satíricas del XVIII, pasando por los ciclos o pasos pictóricos, y tiene un punto de inflexión importante con el uso de la fotografía a finales del siglo XIX. Me refiero a los procedimientos seriales cronofotográficos que llevaron, por un lado, a la representación cinematográfica pero que, por otro, permitieron un desarrollo de la imagen fotográfica seriada, que tuvo gran importancia en los artistas conceptuales procesualistas, en sus articulaciones de documentaciones empírico-mediales.

En nuestro tiempo y a mi modo de ver, en el contexto de las artes plásticas son las estructuras seriales narrativas las que mejor transmiten la idea de hibridez en el decurso de la temporalidad entre artes vectoriales y no vectoriales.

Hace ya 14 años que descubrí el trabajo de Soledad Córdoba. Lo vi impreso en el catálogo de la XIII edición del certamen "Circuitos de Artes Plásticas y Fotografía" (2001), programa promovido por la Comunidad de Madrid que selecciona anualmente a jóvenes artistas plásticos y que lleva siendo una importante cantera de promesas emergentes de las Artes Plásticas residentes en España. Una de las obras que presentó al certamen, de título *MI II* y fechada en 2001, está constituida por una serie de 16 fotografías a color que muestran el primer

plano de la propia artista hierática, pero cuyas pestañas van creciendo a lo largo de las secuencias hasta construir una suerte de maraña que cubre su rostro. La serie se articula desde una narrativa de baja intensidad, “metamórfica”, de forma que, a través de secuencias yuxtapuestas, puede leerse un micro-relato alegórico, donde el cuerpo actúa como metáfora, aludiendo a cuestiones identitarias y emotivas. Es su página web, la artista habla en estos términos de su obra:

Me interesa la fotografía como medio para transmitir y representar nuevas realidades y como herramienta para arrojar interrogantes sobre la existencia del ser humano. Con mi obra exploro los territorios de confusión donde confluyen las fronteras de la realidad y la ficción, lo comprensible y lo sobrenatural, lo bello y lo siniestro, lo conocido y lo extraño. También me inquieta la relación que tenemos con los elementos de la naturaleza y valoro lo fantástico como una forma de trascender a nuestro ser. Por ello represento lugares donde todo es posible, paisajes reales que estimulan la creación de nuevas realidades o lugares que invitan a la reflexión dentro de nuestra realidad diaria.

Ante una obra así, uno tiene la impresión de que se va generando una suerte de “activación” cuando el espectador la mira. Ver la serie de imágenes en su conjunto produce en la mente del espectador-lector una percepción temporal que tiene un cierto carácter cinematográfico. Es un proceso de time lapse que se construye, no mediante el efecto simultáneo, sino mediante un proceso de lectura por yuxtaposición; vamos leyendo las imágenes mediante la sucesión ordenada de la serie. Poesía icónica, en definitiva, que es el medio en el que se desenvuelve nuestra artista.

Soledad Córdoba, Avilés 1977, se define como artista plástica, como una pintora que utiliza la fotografía como medio de expresión, bebiendo en las fuentes conceptuales de mujeres artistas que la han precedido; artistas-fotógrafas como Francesca Woorman o Cindy Sherman, cuyo posicionamiento feminista y las cuestiones de identidad construyen un discurso fundamentalmente autobiográfico, como es también el suyo.

Asimismo, es innegable que su obra tiene unas cualidades performativas considerables; pero es una performance oculta, íntima, cuya acción no se produce públicamente, sino en la soledad del taller. Esto acerca a Córdoba a artistas conceptuales de vocación procesual que la han precedido; artistas que igualmente manejan formalmente registros seriales, de carácter narrativo performativo, dentro del rigorismo que se presume a la obra conceptual clásica, como es el caso de Helena de Almeida o de Ana Mendieta. En la obra de Helena de Almeida, a mi modo de ver bastante irónica, la narración seriada tiene un fuerte componente metarreferencial con respecto al hacer pictórico. En cuanto

a Ana Mendieta, su obra es la pura reivindicación del rol de la mujer artista en toda su expresión. El uso que Mendieta hace del lenguaje seriado creo que es fundamentalmente vehicular, es decir, realiza un documento notarial que es el registro aséptico que nos retrotrae a un gesto, a una acción. La obra de Soledad Córdoba tiene reflejos que nos acercan a la poética de estas dos artistas, a las que sin duda cita, aunque su visión onírica se diluye en la estética postmoderna de entre siglos, apropiándose también de la estética simbolista del XIX. Como ella misma indica en una entrevista, entiende "la estética como una experiencia de lo sublime".

Soledad Córdoba estudia Bellas Artes en Madrid, dándose a conocer en 2001, aun cursando el último curso de la facultad, cuando, además de ser seleccionada en el certamen Circuitos, gana el primer premio de Fotografía del periódico *El Mundo*. A día de hoy, Soledad Córdoba lleva en activo más de quince años en el panorama artístico, siendo además doctora en Bellas Artes y docente universitaria. Si estudiamos su evolución, o mejor dicho, las vivencias de taller que ha venido desarrollado brillantemente a lo largo de estos años, observamos cómo sus nuevas búsquedas creativas la obligan a modificar el lenguaje de la seriación, reduciendo progresivamente el número de secuencias empleadas y aumentando el espacio circundante antes limitado al primer plano de su cuerpo, hasta el punto que los sistemas seriados desaparecen para presentarse fotografías únicas. Otro efecto que se observa es que, aunque la artista sigue utilizando su imagen como vehículo de presentación de sus relatos oníricos, va modificando los encuadres, alejando el punto de vista en zoom (es importante observar que en la obra de esta artista hay un fuerte componente de la estructura cinematográfica), de manera que sus autorretratos se alimentan cada vez más del espacio que los circunda, hasta construir escenarios fantasmagóricos donde la figura flota en un segundo plano. La figura se aleja, se integra en un espacio espectral que, como la inquietante fotografía *el Silencio III*, recuerda alguna pesadilla de los sueños del pequeño Nemo en su inseparable cama.

Su caso no es el habitual. He detectado que, aunque es relativamente frecuente que artistas jóvenes se interesen por trabajar con la estructura seriada, más tarde, en "un acto de madurez" artístico, de ordinario abandonan este procedimiento, realizando obras plásticas donde reducen al mínimo el número de elementos formales constitutivos. Parece que las estructuras seriales son un sistema muy atractivo para el artista joven, pero va perdiendo ese interés según va desarrollándose su carrera, tanto por asuntos de galería de orden crematístico, como conceptual. También es cierto que hay en las estructuras seriadas un problema formal que repercute en la presentación medial de estas obras; tiene

más impacto en una revista una sola imagen a mayor tamaño que una seriación que, al reducirse, se convierte en un elemento borroso, en una retícula abstracta.

En su magnífica página web, podemos ver en imagen cómo Soledad Córdoba también fue reduciendo el número de elementos que componían las series hasta los trípticos de 2007, para acabar realizando, hacia el año 2010, fotografías únicas donde el lenguaje se concentra en un instante, en una pose estudiada, evocadora, teatral, tal como mandarían los “cánones”. No obstante, en algunos de sus últimos trabajos de la serie Athelier (2012-2014), me ha sido muy grato comprobar que recupera el lenguaje seriado, manteniendo su propia esencia. Las obras inciden ahora en el espacio habitado, espacio que ocupa el lugar del cuerpo que queda reducido a una leve niebla.

Conclusión

La coherente obra de Soledad Córdoba, analizada en estas líneas, permite constatar la vigencia de la seriación como una estructura activa ya sea desde la intencionalidad pedagógica de la “academia procesual” (es decir al hacer una obra plástica a la manera de), o como dispositivo documental para narrar procesos, gestos o acciones performativas. Este tipo de obras sigue siendo un recurso procedimental vigente en la práctica artística contemporánea.

Referencias

Arnheim, R. (1986) *Arte y Percepción Visual*.
Madrid: Alianza:Forma.

Circuitos de Artes Plásticas y Fotografía (2001) XIII edición. Catálogo. Comunidad de Madrid.

.2

Artigos originais por convite

Original articles by invitation

Tema e variações na Pintura: Quatro instalações pictóricas de Rui Macedo

Theme and variation: Four installations with paintings by Rui Macedo

MARGARIDA P. PRIETO*

Artigo completo submetido a 15 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2015

*Par académico interno da revista. Artista visual e coordenadora da licenciatura em Artes Plásticas da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Membro do CIEBA.

AFILIAÇÃO: Portugal, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes. Largo da Academia de Belas-Artes, 2. 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: emam.margaridaprieto@gmail.com

Resumo: Tema e variações é uma estrutura de pensamento herdada da música e tomada por Rui Macedo que nos demonstra como as premissas de uma instalação da pintura (em acordo com o que é a sua representação) podem desdobrar-se em múltiplas exposições e apelar a experiências estéticas distintas.

Palavras-chave: pintura / Rui Macedo / in situ, / instalação / variação.

Abstract: *Theme and variation is a structure from musical compositions. Inherited by the artist Rui Macedo who demonstrates how a first installation (a theme) made out of paintings becomes, over and over again, another exhibition with distinct aesthetic attraction for the observer.*

Keywords: *painting / Rui Macedo / in situ / installation / variation.*

Introdução

Rui Macedo (Évora, 1975) é um artista plástico português cujo singular percurso se estrutura na prática da pintura e no seu posicionar específico nos espaços onde se expõe. O lugar para o qual concebe as suas instalações pictóricas tem um papel vital, imprescindível e condicionante das opções plásticas, sejam

estas a definição de formatos e dimensões, sejam os conteúdos propriamente figurativos da representação pictórica. Rui Macedo assume a pintura na sua tradição europeia, convocando a excelência da sua prática aliada a uma função performativa em acordo com o lugar/ posição que ocupa.

1. Constituição do tema (e variações)

A complexidade do pensamento criativo deste artista pode ser testada com a análise do seu último projeto que se estrutura na lógica do *tema e variações*. O tema é apresentado em 2013 com a primeira instalação intitulada *Artimanhas do Escondimento* realizada na Galeria Amarelo Negro situada no Rio de Janeiro. Resumidamente, são 4 as características de *Artimanhas do Escondimento* que permitem assumi-la como tema para 3 instalações posteriores. Podem-se enunciar assim: 1) tratamento técnico das pinturas; 2) a sua posição no espaço expositivo; 3) as paredes coloridas e 4) um texto.

Em *Artimanhas do Escondimento* as pinturas têm representações em *trompe l'oeil* e estão estranhamente posicionadas face às premissas clássicas da museologia, numa sala pintada com verde turquesa, cor escolhida especificamente para a ocasião (Figura 1).

A sala é atravessada horizontalmente por uma frase de Petrarca, numa citação de *Subida ao Monte Ventoux* onde o autor, perante a experiência da paisagem, divaga sobre a existência humana.

Em silêncio, pus-me a considerar a insensatez dos homens que, descuidando a parte mais nobre de si mesmos, se dispersam em vãos espectáculos e especulações inúteis, buscando no exterior o que poderiam encontrar dentro de si mesmos. Pensava quão grande seria a nobreza da nossa alma se esta, em vez de degenerar voluntariamente afastando-se da sua origem, não convertesse em desonra o que Deus lhe deu para sua honra
(Petrarca, 2011:57)

No contexto expositivo, a linha formada por este excerto tem uma função performativa: converte a linha de texto em linha de horizonte.

1.1 Primeira Variação

Seguidamente, como primeira variação, outras pinturas são apresentadas no Museu Nacional do Conjunto Cultural da República em Brasília num espaço constituído por um corredor e uma sala trapezoidal. Sob o título *Replay*, as obras assumem posições distintas mantendo-se estranhas para o observador pois desviam-se dos lugares convencionais. A sala e o corredor, pintados de um azul celeste, exibem 3 linhas de texto (Figura 2).



Figura 1 · Rui Macedo, 2013, *Artimanhas do Escondimento*, vista da instalação pictórica, Galeria Amarelo negro, Rio de Janeiro, Brasil. Foto cedida pelo artista.

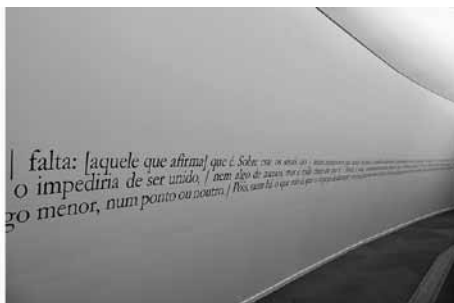


Figura 2 · Rui Macedo, 2013, *Replay*, vistas da instalação pictórica, Museu Nacional do Complexo da República em Brasília, Brasil.

Figura 3 · Rui Macedo, 2014, *Memorabilia*, vista da instalação pictórica (Sala de exposições), Convento dos Capuchos, Almada, Portugal. Foto cedida pelo artista.

Para as ler, o observador percorre o espaço 3 vezes, caminhando ao longo da parede, num circuito que o leva a reentrar na exposição uma e outra vez. Petrarca é substituído por Parménides — *Sobre a Natureza*, num excerto do *fragmento 8*.

Um único relato acerca do caminho | falta: [aquele que afirma] que é. Sobre este os sinais são | muito numerosos: que sendo incriado é também indestrutível, | inteiro, único, imóvel e completo; | nem alguma vez era nem será, porque é agora, todo juntamente, | uno, contínuo. Pois, que origem procurarías dele? | Como e de onde cresceu? Não a partir de não ser deixarei | que digas nem que penses. Porque é não dizível e não pensável | o que não é; e que necessidade o teria empurrado, | depois ou antes, a nascer, do nada originado? | Assim, é necessário ser completamente ou não [ser]. | Nem jamais do que não é permitiria a força da fé | nascer algo junto dele, pelo que, nem nascer | nem morrer permitiria a Justiça soltando as cadeias, | mas [antes] sustém-nas; e a decisão acerca destas [coisas] é isto: | é ou não é. Por conseguinte, está decidido, segundo a necessidade, | deixar uma [das vias] não pensável, não nominável (pois não é verdadeiramente | um caminho), e a outra como uma [via] que é e que é verdadeira. | E como poderia ser depois o que é? Como poderia ter nascido? | Com efeito, se nasceu, não é; nem se alguma vez terá de ser. | Assim, o nascimento é extinto e a morte ignorada. | Não é divisível, porque é todo igual; | nem algo ali [nalgum ponto] mais, o que o impediria de ser unido, | nem algo de menos, mas é todo cheio do que é. | Assim, é todo infinitamente unido, porque o que é acerca-se do que é. | Por outro lado, imóvel no limite de grandes laços, | é sem começo e sem fim. Pois o nascimento e a morte, | [para] muito longe, a verdadeira fé os repeliu. | O mesmo no mesmo permanece e em si mesmo repousa. | E assim, firmemente, ali mesmo permanece: porque a forte Necessidade | o mantém no limite das [suas] cadeias, que dos lados o encerram. | Eis porque é Lei que o que é [seja] não inacabado; | pois é não carente; e sendo, de tudo teria falta. | O mesmo é pensar e o pensamento [afirmando] que [o ser] é. | Porque, sem o que é, no qual é tornado visível, | não encontrarás o pensar; pois nada é ou será | outro fora do que é, dado que a Moira o agridhou | a ser inteiro e sem movimento; por isso será nome tudo | quanto os mortais estabeleceram convencidos de ser verdade: | nascer e morrer; ser e não [ser]; | e mudar de lugar e mudar a coloração brilhante. | Mas, porque limite é extremo, é acabado | em todas as partes, parecido à massa de [uma] esfera bem redonda | a partir do meio igual em todas [as partes], assim pois, ele nem [é] | algo maior nem algo menor, é necessário que seja, num ponto ou noutro. | Pois, nem há o que não é, que o impeça de alcançar | um igual; nem há o que é, tal que exista sendo | aqui mais e ali menos, porque é todo inviolável; | assim pois, de todas [as partes] é igual a si, encontrando-se [de modo] igual limitado. (Parménides, 1999:41-47)

1.2 Segunda Variação

A segunda variação intitula-se *Memorabilia* e desdobra-se por 3 espaços do Conventos dos Capuchos em Almada, Portugal — Capela, Claustro e sala de exposições — onde as 4 características acima enunciadas se protagonizam. Na Capela, o posicionamento das pinturas depende das instaladas originalmente

e a estas deve as dimensões, os distanciamentos, os formatos. Para seguir um raciocínio de equidistâncias, assumem posições estranhas (porque não-conventionais) num jogo de adossamentos: cantos, esquinas, aduelas das portas; e alimentam a surpresa deste posicionar através de representações em *trompe-l'oeil* que remetem às naturezas-mortas do séc. XVII (Figura 3).

O texto eleito é de Jean-Luc Nancy e preenche o perímetro do Claustro:

Tomemos as três religiões monoteístas pela sua ordem histórica: o deus judaico é essencialmente o Justo. Ele é a Justiça, o Juiz, mas não no sentido da magistratura. Ele é o único que aprecia a justa extensão de cada um e de todos nós. (...) Assim, no coração de cada um, no mais profundo de si, há uma medida própria e absoluta de justiça. (...) O deus cristão é o Amor. (...) Amor é uma relação única de alguém para alguém, uma conexão tal que ultrapassa tudo. Não se trata de uma relação de prazer ou de agrado. O Amor é o reconhecimento no outro do que lhe é absolutamente único. (...) O deus do Islão é o do Alcorão, o Misericordioso. Misericordioso porque reconhece em cada homem, a sua pequenez e fraqueza e, apesar disso, dá-lhe a oportunidade de se enaltecer e dignificar. (...) O Justo, o Amor, o Misericordioso. Aqui está, finalmente, aquilo que é o céu, ou o celeste, no sentido do divino. (Nancy, 2009:25-26)

Ao mesmo tempo que esclarece, a sua leitura leva os visitantes a um exercício próprio aos monges: circular (no claustro) como quem dá um passeio. Na sala de exposições, a cor verde turquesa aparece a cobrir as paredes falsas que sobressaem entre as janelas que pontuam e regulam, num ritmo constante, a entrada de luz natural neste espaço. Paradoxalmente, estas paredes, que servem para mostrar as pinturas, parecem escondê-las porque o artista ficciona um provável posicionamento num outro espaço/tempo, aquele em que o Convento mantinha as suas funções religiosas. Numa estratégia que ilude, as pinturas estão aparentemente escondidas atrás das paredes falsas. Trata-se de uma falácia gerada com *shaped canvas*, onde formatos fora dos convencionais, encaixam nas paredes falsas. A sua posição, mais recuada e justa à parede de origem da sala, adquire um força expressiva responsável pelo exercício em anamnese que catapulta o observador para o passado deste lugar no seu estado de preservação presente. Igualmente, quer a composição pictórica das paisagens representadas (que parece ignorar a geometria dos formatos) e os jogos de simetria e equidistâncias que estas *shaped canvas* estabelecem entre si, é ancorado na estrutura arquitectónica da sala, desconsiderando a posição das paredes falsas colocadas posteriormente para sustentarem as obras em exposição e, assim, preservarem as paredes originais (estruturais) de furos sucessivos. É no deslocamento do posicionar das obras, num movimento para fora do lugar estipulado *a priori* com as paredes construídas precisamente para esse fim, que está a



Figura 4 · Rui Macedo, 2014-15, *In situ*:
Carta de Intenções, vista da instalação pictórica,
Museu de Arte Contemporânea de Niterói,
Brasil. Foto cedida pelo artista.



Figura 5 - Rui Macedo, 2014-15, *In situ*: *Carta de Intenções*, diptico, óleo s/ tela, 91x65cm + 55x50cm. Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Brasil. Foto cedida pelo artista.

Figura 6 - Rui Macedo, 2014-15, *In situ*: *Carta de Intenções*, vista da instalação pictórica, Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Brasil. Foto cedida pelo artista.

chave da eficácia desta exposição. Do ponto de vista do observador, *Memorabilia* é uma demonstração distinta de formalização das 4 características fundamentais criadas pela exposição-tema, e abre a uma outra experiência estética da pintura. Em vez do espaço de galeria, os lugares próprios ao convento e os constrangimentos inerentes a um monumento classificado desafiavam o artista a encontrar outras soluções expositivas.

1.3 Terceira Variação

In situ: carta de Intenções é a terceira variação. Tal como no edifício da Galeria, e no do Museu, Oscar Niemeyer é também o arquiteto do MAC-Niterói que alberga esta exposição. Dentro do Museu, a exposição ocupa um corredor circular e concêntrico que se estende ao longo do perímetro do edifício. De um lado é totalmente revestido de janelas, do outro estão 5 paredes. Esta varanda é uma atração para os visitantes e, quem a visita vem pela paisagem: a Baía de Guanabara, o Pão de Açúcar em Copacabana, a ponte que liga as duas cidades, os areais de Icaraí e os ilhéus dispersos no espelho de água. Aqui, o desafio que se coloca ao artista é lidar com o interesse destes visitantes, consumidores de paisagem. Virados para as janelas a contemplar a panorâmica, são alheios às obras expostas. *In situ: Carta de Intenções* lida directamente com o *estar de costas voltadas*. Embora as paredes estejam cobertas de tinta verde turquesa, o texto foi colocado nas duas que enfrentam as janelas que mostram as paisagens mais populares, deixando, assim, de medir forças com imagens e imaginários fortemente alimentados pelo turismo. O artista retoma Petrarca como meio de reenvio para a paisagem como experiência. Posicionado ao nível do seu olhar, num ponto que o põe em continuum visual com a linha de água, o texto liga-se à paisagem. O excerto é o seguinte:

Depois de ter sofrido tão frequentes desilusões, sentei-me naquele vale e ali, deixando o pensamento voar do corpóreo ao imaterial, falei comigo próprio, aproximadamente, nestes termos: "Tal como te ocorreu hoje tantas vezes durante a subida deste monte, também a outros aconteceu durante o caminho da vida bem-aventurada. Contudo, os homens não se dão conta disto com facilidade porque enquanto os movimentos do corpo são manifestos, os da alma permanecem invisíveis e ocultos. Encontramos a vida a que chamamos bem-aventurada num lugar alto e, segundo dizem, estreito é o caminho que a ela conduz. (...) Sob os pés muitos montes há que subir, passo a passo, caminhando gradualmente de virtude em virtude. No topo está o fim de tudo e a meta final do nosso peregrinar. Todos a querem alcançar mas, como diz Ovídio: Querer não é suficiente; para conseguir uma coisa há que a desejar ardentemente. (Petrarca, 2011:43-44)

Cinco colunas junto aos extremos de cada parede e que se afastam dela 15 centímetros caracterizam também esta arquitectura. Nestes intervalos, duas pinturas escondem-se parcialmente do olhar do observador que, para as ver, tem de insistir e espreitar, nunca vendo integralmente a tela pintada. Noutras paredes, Rui Macedo cria estratégias sempre diferentes para o posicionar das pinturas. O verde turquesa desaparece brevemente ora numa fronteira vertical, ora numa horizontal que o separa e distingue da sua sombra ou da brancura do muro. Na horizontal, estende-se como linha de água. Duas pinturas são colocadas nesta parede num posicionamento performativo: uma parece afundar-se no verde turquesa tornando-o aquático e profundo, numa metamorfose por associação; outra desloca-se justa à linha de contacto do verde com a sua sombra, numa aparente difração performativa: os dois tons percebem-se como ambientes: em cima o atmosférico, em baixo o aquático (Figura 5).

A fronteira vertical que divide uma das paredes é proposta como um corte cirúrgico — no sentido literal de uma demonstração clínica — e sobre o verde turquesa, no seu limite, está instalada uma pintura que representa em *trompe-l'oeil* a moldura e respectivo *passepourtout* (ambos parcialmente cortados no ponto de contacto das duas cores da parede) deixando, aparentemente, vazio o centro (Figura 5).

Neste caso, o verde é percebido como oco e, exatamente onde deveria estar a imagem enquadrada pelo *passepourtout* mas já do lado branco da parede, uma pintura representa(-se) pela sua estrutura: grades em madeira onde se estica a tela. Trata-se de uma demonstração que expõe o reverso das pinturas (no sentido da sua engenharia). Por sua vez, esta obra inicia um conjunto de 4 idênticas, excepto na indicação do que deveriam representar e não representam (Figura 6).

É através de um jogo de indicações, marcas que assumem a forma de *post-it*, papéis de rascunho, vegetais, repletos de esboços e textos de carácter esquemático, listas de intenções, de representações em expectativa, de *modus operandi*, fotografias, postais e outros documentos visuais, que Rui Macedo resolve cada uma destas obras: 20 pinturas apresentam-se como *carta de intenções* porque representam o seu próprio projecto. Trata-se de uma meta-exposição: as pinturas representam os dispositivos que mostram (no caso das imagens) ou inscrevem (no caso dos textos) o que nelas deveria estar representado (e não está) numa ilusão pictórica de enorme eficácia.

À semelhança das instalações anteriores, a posição das restantes pinturas noutras paredes tende a afastar-se do centro e a ocupar a espessura, adossando-se às esquinas, tocando o tecto ou chão e, neste caso, o próprio método para as prender vai iludir o observador fazendo-o acreditar num esquecimento. Um dos *post-it* tem a indicação da exposição que está patente no núcleo do edifício

e remete para as obras de Lygia Clark. Trata-se de uma âncora que acentua o carácter *site-specific* deste instalar. Justamente, os trabalhos desta pintora fazem parte da coleção Sattamini sob a tutela deste Museu e, ao referenciá-la explicitamente pela pintura, o artista indica os lugar e os eventos que lhe são contemporâneos, numa contextualização imediata (aqui e agora).

No seu conjunto, o teor das informações pintadas representa o mapa da exposição: desde as dimensões, ao *onde* e *como* do posicionar das telas, à relação de cumplicidade entre pinturas, à indicação da tinta do muro, à altura das linhas de texto num contraponto visual com o panorama, à mimese de documentos fotográficos de cariz histórico que mostram a Baía de Guanabara na década de vinte do século passado, contrapondo-o o passado com o presente *in loco*.

In situ: *Carta de Intenções* concretiza um projeto que abdicou do horizonte de expectativa de uma pintura (no sentido mais convencional, *senso comum*) para criar a pintura como horizonte em expectativa.

Referências

- Macedo, Rui (2014) "De que se fala quando se fala de Pintura." In Sabino (Ed.) *And Painting? A pintura contemporânea em questão*. Lisboa: CIEBA/FBAUL. ISBN 978-989-8771-09-4
- Macedo, Rui, (2014) *Memorabilia. Replay. Artimanhas do Escondimento*. Almada: CMA. ISBN978-989-8668-07-3
- Nancy, Jean-Luc (2009) *Dieu, La justice, L'amour, La Beauté. Quatre petites conférences*. Montrouge: Bayard éditions. ISBN 978-2-227-47914-2
- Parménides (1999) *Sobre a natureza*. Tradução do original grego por António Monteiro. Lisboa: Lisboa Editora.
- Petrarca, Francesco (2011) *Subida al Monte Ventoso*. Palma: colección Centellas. ISBN 978-84-9716-716-1

Gama, instruções aos autores

Gama, instructions to authors

Ética da revista

Journal ethics

Ética da publicação e declaração de boas práticas

(baseado nas recomendações Elsevier, SciELO e COPE — Committee on Publication Ethics)

A revista Gama está empenhada em assegurar ética na publicação e qualidade nos artigos. Os Autores, Editores, Pares Acadêmicos e a Editora têm o dever de cumprir as normas de comportamento ético.

Autores

Ao submeter um manuscrito o(s) autor(es) assegura(m) que o manuscrito é o seu trabalho original. Os autores não deverão submeter artigos para publicação em mais do que um periódico. Os autores não deverão submeter artigos descrevendo a mesma investigação para mais que uma revista. Os autores deverão citar publicações que foram influentes na natureza do trabalho apresentado. O plágio em todas as suas formas constitui uma prática inaceitável e não ética. O autor responsável pela correspondência deve assegurar que existe consenso total de todos os co-autores da submissão de manuscrito para publicação. Quando um autor descobre um erro significativo ou uma imprecisão no seu trabalho publicado, é obrigação do autor notificar prontamente a revista e colaborar com o editor para corrigir ou retractar a publicação.

Editores

Os Editores deverão avaliar os manuscritos pelo seu mérito sem atender preconceitos raciais, de género, de orientação sexual, de crença religiosa, de origem étnica, de cidadania, ou de filosofia política dos autores. O editor é responsável pela decisão final de publicação dos manuscritos submetidos à revista.

O editor poderá conferir junto de outros editores ou pares académicos na tomada de decisão. O editor ou outros membros da revista não poderão revelar qualquer informação sobre um manuscrito a mais ninguém para além do autor, par académico, ou outros membros editoriais. Um editor não pode usar informação não publicada na sua própria pesquisa sem o consentimento expresso do autor. Os editores devem tomar medidas razoáveis quando são apresentadas queixas respeitantes a um manuscrito ou artigo publicado.

A opinião do autor é da sua responsabilidade.

Pares académicos

A revisão por pares académicos auxilia de modo determinante a decisão editorial e as comunicações com o autor durante o processo editorial no sentido da melhoria do artigo. Todos os manuscritos recebidos são tratados confidencialmente. Informação privilegiada ou ideias obtidas através da revisão de pares não devem ser usadas para benefício pessoal e ser mantidas confidenciais. Os materiais não publicados presentes num manuscrito submetido não podem ser usados pelo par revisor sem o consentimento expresso do autor. Não é admissível a crítica personalizada ao autor. As revisões devem ser conduzidas objetivamente, e as observações apresentadas com clareza e com argumentação de apoio. Quando um par académico se sente sem qualificações para rever a pesquisa apresentada, ou sabe que não consegue fazê-lo com prontidão, deve pedir escusa ao editor. Os pares académicos não deverão avaliar manuscritos nos quais possuam conflito de interesse em resultado de relações de competição, colaboração, ou outras relações ou ligações com qualquer dos autores, ou empresas ou instituições relacionadas com o artigo. As identidades dos revisores são protegidas pelo procedimento de arbitragem duplamente cego.

Gama — condições de submissão de textos

Submitting conditions

A *Revista Gama* é uma revista internacional sobre Estudos Artísticos que desafia artistas e criadores a produzirem textos sobre a obra dos seus colegas de profissão.

A *Revista Gama, Estudos Artísticos* é editada pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e pelo seu Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Portugal, com periodicidade semestral (publica-se em julho e dezembro). Publica temas na área de Estudos Artísticos com o objetivo de debater e disseminar os avanços e inovações nesta área do conhecimento.

O conteúdo da revista dirige-se a investigadores e estudantes pós graduados especializados nas áreas artísticas. A *Gama* toma, como línguas de trabalho, as de expressão ibérica (português, castelhano, galego, catalão).

Os artigos submetidos deverão ser originais ou inéditos, e não deverão estar submetidos para publicação em outra revista (ver declaração de originalidade).

Os originais serão submetidos a um processo editorial que se desenrola em duas fases. Na primeira fase, fase de resumos, os resumos submetidos são objeto de uma avaliação preliminar por parte do Diretor e/ou Editor, que avalia a sua conformidade formal e temática. Uma vez estabelecido que o resumo cumpre os requisitos temáticos, além dos requisitos formais indicados abaixo, será enviado a três, ou mais, pares académicos, que integram o Conselho Editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) não aprovado. Na segunda fase, uma vez conseguida a aprovação preliminar, o autor do artigo deverá submeter, em tempo, a versão completa do artigo, observando o manual de estilo ('meta-artigo'). Esta versão será enviada a três pares académicos, que integram o conselho editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) aprovado mediante alterações c) não aprovado.

Os procedimentos de seleção e revisão decorrem assim segundo o modelo de arbitragem duplamente cega por pares académicos (*double blind peer review*), onde se observa, adicionalmente, em ambas as fases descritas, uma salvaguarda geográfica: os autores serão avaliados somente por pares externos à sua afiliação.

A *Revista Gama* recebe submissões de artigos segundo os temas propostos em cada número, e mediante algumas condições e requisitos:

1. Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados de qualquer área artística, no máximo de dois autores por artigo.
2. O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
3. Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo da *Revista Gama* e enviado dentro do prazo limite, e for aprovado pelos pares académicos.

4. Os autores cumpriram com a declaração de originalidade e cedência de direitos, e com a participação nos custos de publicação.

A Revista Gama promove a publicação de artigos que:

- Explore o ponto de vista do artista sobre a arte;
- Introduzam e deem a conhecer autores de qualidade, menos conhecidos, originários do arco de países de expressão de línguas ibéricas;
- Apresentem perspectivas inovadoras sobre o campo artístico;
- Proponham novas sínteses, estabelecendo ligações pertinentes e criativas, entre temas, autores, épocas e ideias.

Procedimentos para publicação

Primeira fase: envio de resumos provisórios

Para submeter um resumo preliminar do seu artigo à *Revista Gama* envie um e-mail para estudio@fba.ul.pt, com dois anexos distintos em formato Word, e assinalando o número da revista em que pretende publicar, mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminá-la também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

Ambos os anexos têm o mesmo título (uma palavra do título do artigo) com uma declinação em _a e em _b.

Por exemplo:

- o ficheiro palavra_preliminar_a.docx contém o título do artigo e os dados do autor.
- o ficheiro palavra_preliminar_b.docx contém título do artigo e um resumo com um máximo de 2.000 caracteres ou 300 palavras, sem nome do autor. Poderá incluir uma ou duas figuras, devidamente legendadas.

Estes procedimentos em ficheiros diferentes visam viabilizar a revisão científica cega (*blind peer review*).

Segunda fase: envio de artigos após aprovação do resumo provisório

Cada artigo final tem um máximo 11.000 caracteres sem espaços, excluindo resumos e referências bibliográficas. O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, deve seguir o 'meta-artigo' auto exemplificativo (meta-artigo em versão *.docx ou *.rtf).

Este artigo é enviado em ficheiro contendo todo o artigo (com ou seu título), mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminá-la também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

O ficheiro deve ter o mesmo nome do anteriormente enviado, acrescentando a expressão 'completo' (exemplo: palavra_completo_b).

Custos de publicação

A publicação por artigo na *Gama* pressupõe uma pequena participação de cada autor nos custos associados. A cada autor são enviados dois exemplares da revista.

Critérios de arbitragem

- Dentro do tema geral proposto para cada número, 'Criadores Sobre outras Obras,' versar sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica;
- Nos números pares, versar sobre o tema específico proposto;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

Normas de redação

Segundo o sistema *autor, data: página*. Ver o 'meta-artigo' nas páginas seguintes.

Cedência de direitos de autor

A *Revista Gama* requiere aos autores que a cedência dos seus direitos de autor para que os seus artigos sejam reproduzidos, publicados, editados, comunicados e transmitidos publicamente em qualquer forma ou meio, assim como a sua distribuição no número de exemplares que se definirem e a sua comunicação pública, em cada uma das suas modalidades, incluindo a sua disponibilização por meio eletrónico, ótico, ou qualquer outra tecnologia, para fins exclusivamente científicos e culturais e sem fins lucrativos. Assim a publicação só ocorre mediante o envio da declaração correspondente, segundo o modelo abaixo:

Modelo de declaração de originalidade e cedência de direitos do trabalho escrito

Declaro que o trabalho intitulado: _____

que apresento à *Revista Gama*, não foi publicado previamente em nenhuma das suas versões, e comprometo-me a não submetê-lo a outra publicação enquanto está a ser apreciado pela *Revista Gama*, nem posteriormente no caso da sua aceitação. Declaro que o artigo é original e que os seus conteúdos são o resultado da minha contribuição intelectual. Todas as referências a materiais ou dados já publicados estão devidamente identificados e incluídos nas referências bibliográficas e nas citações e, nos casos que os requeiram, conto com as devidas autorizações de quem possui os direitos patrimoniais. Declaro que os materiais estão livres de direitos de autor e faço-me responsável por qualquer litígio ou reclamação sobre direitos de propriedade intelectual.

No caso de o artigo ser aprovado para publicação, autorizo de maneira ilimitada e no tempo para que a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa inclua o referido artigo na *Revista Gama* e o edite, distribua, exhiba e o comunique no país e no estrangeiro, por meios impressos, eletrónicos, CD, internet, ou em repositórios digitais de artigos.

Nome _____

Assinatura _____

Meta-artigo auto exemplificativo

Self explaining meta-paper

Artigo completo submetido a [dia] de [mês] de [ano]

Resumo:

O resumo apresenta um sumário conciso do tema, do contexto, do objetivo, da abordagem (metodologia), dos resultados, e das conclusões, não excedendo 6 linhas: assim o objetivo deste artigo é auxiliar os criadores e autores de submissões no contexto da comunicação académica. Para isso apresenta-se uma sequência sistemática de sugestões de composição textual. Como resultado exemplifica-se este artigo auto-explicativo. Conclui-se refletindo sobre as vantagens da comunicação entre artistas em plataformas de disseminação.

Palavras-chave: meta-artigo, conferência, normas de citação.

Abstract:

The abstract presents a concise summary of the topic, the context, the objective, the approach (methodology), results, and conclusions, not exceeding 6 lines: so the goal of this article is to assist the creators and authors of submissions in the context of scholarly communication. It presents a systematic sequence of suggestions of textual composition. As a result this article exemplifies itself in a self-explanatory way. We conclude by reflecting on the advantages of communication between artists on dissemination platforms.

Keywords: meta-paper, conference, referencing.

Introdução

De modo a conseguir-se reunir, nas revistas :*Estúdio*, *Gama*, e *Croma*, um conjunto consistente de artigos com a qualidade desejada, e também para facilitar o tratamento na preparação das edições, solicita-se aos autores que seja seguida a formatação do artigo tal como este documento foi composto. O modo mais fácil de o fazer é aproveitar este mesmo ficheiro e substituir o seu conteúdo.

Nesta secção de introdução apresenta-se o tema e o propósito do artigo em termos claros e sucintos. No que respeita ao tema, ele compreenderá, segundo a proposta da revista, a visita à(s) obra(s) de um criador — e é este o local para uma apresentação muito breve dos

dados pessoais desse criador, tais como datas e locais (nascimento, graduação) e um ou dois pontos relevantes da atividade profissional. Não se trata de uma biografia, apenas uma curta apresentação de enquadramento redigida com muita brevidade.

Nesta secção pode também enunciar-se a estrutura ou a metodologia de abordagem que se vai seguir no desenvolvimento.

1. Modelo da página

[este é o título do primeiro capítulo do corpo do artigo; caso existam subcapítulos deverão ser numerados, por exemplo 1.1 ou 1.1.1 sem ponto no final da sua sequência]

Utiliza-se a fonte “Times New Roman” do Word para Windows (apenas “Times” se estiver a converter do Mac, não usar a “Times New Roman” do Mac). O espaçamento normal é de 1,5 exceto na zona dos resumos, ao início, blocos citados e na zona das referências bibliográficas, onde passa a um espaço. Todos os parágrafos têm espaçamento zero, antes e depois. Não se usa auto-texto exceto na numeração das páginas (à direita em baixo). As aspas, do tipo vertical, terminam após os sinais de pontuação, como por exemplo “fecho de aspas duplas.”

Para que o processo de arbitragem (*peer review*) seja do tipo *double-blind*, eliminar deste ficheiro qualquer referência ao autor, inclusive das propriedades do ficheiro. Não fazer auto referências nesta fase da submissão.

2. Citações

A revista não permite o uso de notas de rodapé, ou pé de página. Observam-se como normas de citação as do sistema ‘autor, data,’ ou ‘Harvard,’ sem o uso de notas de rodapé. Recordam-se alguns tipos de citações:

- Citação curta, incluída no correr do texto (com aspas verticais simples, se for muito curta, duplas se for maior que três ou quatro palavras);
- Citação longa, em bloco destacado.
- Citação conceptual (não há importação de texto *ipsis verbis*, e pode referir-se ao texto exterior de modo localizado ou em termos gerais).

Como exemplo da citação curta (menos de duas linhas) recorda-se que ‘quanto mais se restringe o campo, melhor se trabalha e com maior segurança’ (Eco, 2004: 39).

Como exemplo da citação longa, em bloco destacado, apontam-se os perigos de uma abordagem menos focada, referidos a propósito da escolha de um tema de tese:

Se ele [o autor] se interessa por literatura, o seu primeiro impulso é fazer uma tese do género A Literatura Hoje, tendo de restringir o tema, quererá escolher A literatura italiana desde o pós-guerra até aos anos 60. Estas teses são perigosíssimas (Eco, 2004: 35).

[Itálico, Times 11, um espaço, alinhamento ajustado (ou ‘justificado,’ referência ‘autor, data’ no final fora da zona itálico)]

Como exemplo da citação conceptual localizada exemplifica-se apontando que a escolha do assunto de um trabalho académico tem algumas regras recomendáveis (Eco, 2004: 33).

Como exemplo de uma citação conceptual geral aponta-se a metodologia global quanto à redação de trabalhos académicos (Eco, 2004).

Sugere-se a consulta de atas dos congressos CSO anteriores (Queiroz, 2014) ou de alguns dos artigos publicados na Revista :*Estúdio* (Nascimento & Manesch, 2014), na Revista *Gama* (Barachini, 2014), ou na Revista *Croma* (Barrio de Mendoza, 2014) para citar apenas alguns e exemplificar as referências bibliográficas respetivas, ao final deste texto.

3. Figuras ou Quadros

No texto do artigo, os extra-textos podem ser apenas de dois tipos: Figuras ou Quadros.

Na categoria Figura inclui-se todo o tipo de imagem, desenho, fotografia, gráfico, e é legendada por baixo. Apresenta-se uma Figura a título meramente ilustrativo quanto à apresentação, legendagem e ancoragem. A Figura tem sempre a ‘âncora’ no correr do texto, como se faz nesta mesma frase (Figura 1).



Figura 1. Amadeo de Souza-Cardoso, *Entrada*, 1917. Óleo e colagem sobre tela (espelho, madeira, cola e areia). Coleção Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Portugal#mediaviewer/File:Cardoso01.jpg>

O autor do artigo é o responsável pela autorização da reprodução da obra (notar que só os autores da CE que faleceram há mais de 70 anos têm a reprodução do seu trabalho bidimensional em domínio público).

Se o autor do artigo é o autor da fotografia ou de outro qualquer gráfico assinala o facto como se exemplifica na Figura 2.



Figura 2. Uma sessão plenária do I Congresso Internacional CSO'2010, na Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Portugal. Fonte: própria.

Caso o autor sinta dificuldade em manipular as imagens inseridas no texto pode optar por apresentá-las no final, após o capítulo ‘Referências,’ de modo sequente, uma por página, e com a respetiva legenda. Todas as Figuras e Quadros têm de ser referidas no correr do texto, com a respetiva ‘âncora.’

Na categoria ‘Quadro’ estão as tabelas que, ao invés, são legendadas por cima. Também têm sempre a sua âncora no texto, como se faz nesta mesma frase (Quadro 1).

Quadro 1. Exemplo de um Quadro. Fonte: autor.

1	2	3
4	5	6
7	8	9

4. Sobre as referências

O capítulo ‘Referências’ apresenta as fontes citadas no correr do texto, e apenas essas. O capítulo ‘Referências’ é único e não é dividido em subcapítulos.

Conclusão

A Conclusão, a exemplo da Introdução e das Referências, não é uma secção numerada e apresenta uma síntese que resume e torna mais claro o corpo e argumento do artigo, apresentando os pontos de vista com concisão.

O presente artigo poderá contribuir para estabelecer uma norma de redação de comunicações aplicável às publicações :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*, promovendo ao mesmo tempo o conhecimento produzido por artistas e comunicado por outros artistas: trata-se de estabelecer patamares eficazes de comunicação entre criadores dentro de uma orientação descentrada e atenta aos novos discursos sobre arte.

Referências

- Barachini, Teresinha (2014) “José Resende: gestos que estruturam espaços.” *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN2182-8725. Vol. 2 (4): 145-153.
- Barrio de Mendoza, Mihaela Radulescu (2014) “Arte e historia: El ‘Artículo 6’ de Lucia Cuba.” *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 21828717. Vol. 2 (3): 77-86.
- Eco, Umberto (2007) *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Presença. ISBN: 978-972-23-1351-3
- Nascimento, Cinthya Marques do & Maneschy, Orlando Franco (2014) “Sinval Garcia e os fluxos incessantes em Samsara.” *Revista :Estúdio*. ISSN: 1647-6158 eISSN: 1647-7316. Vol. 5 (10): 90-96.
- Queiroz, João Paulo (Ed.) (2014) *Arte Contemporânea: o V Congresso CSO’2014*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 1009 pp. ISBN: 978-989-8300-93-5 [Consult. 2015-02-18]
Disponível em URL: <http://cso.fba.ul.pt/atas.htm>

Chamada de trabalhos: VII Congresso CSO'2016 em Lisboa

*Call for papers:
7th CSO'2016 in Lisbon*

VII Congresso Internacional CSO'2016 — “Criadores Sobre outras Obras”
17 a 23 março 2016, Lisboa, Portugal. www.cso.fba.ul.pt

1. Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas

Incentivam-se comunicações ao congresso sobre a obra de um artista ou criador. O autor do artigo deverá ser ele também um artista ou criador graduado, exprimindo-se numa das línguas ibéricas.

Tema geral / Temática:

Os artistas conhecem, admiram e comentam a obra de outros artistas — seus colegas de trabalho, próximos ou distantes. Existem entre eles afinidades que se desejam dar a ver.

Foco / Enfoque:

O congresso centra-se na abordagem que o artista faz à produção de um outro criador, seu colega de profissão.

Esta abordagem é enquadrada na forma de comunicação ao congresso. Encorajam-se as referências menos conhecidas ou as leituras menos ‘óbvias.’

É desejável a delimitação: aspetos específicos conceptuais ou técnicos, restrição a alguma (s) da(s) obra(s) dentro do vasto corpus de um artista ou criador.

Não se pretendem panoramas globais ou meramente biográficos / historiográficos sobre a obra de um autor.

2. Línguas de trabalho

Oral: Português; Castelhana.

Escrito: Português; Castelhana; Galego; Catalão.

3. Datas importantes

Data limite de envio de resumos: 7 dezembro 2015.

Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 20 dezembro 2015.

Data limite de envio da comunicação completa: 30 dezembro 2015.

Notificação de conformidade ou recusa: 10 janeiro 2016.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como o número 13 da Revista *:Estúdio*, os números 7 e 8 da Revista *Gama*, os números 7 e 8 da Revista *Croma*, lançadas em simultâneo com o Congresso CSO'2016. Todas as comunicações são publicadas nas Atas *online* do VII Congresso (dotada de ISBN).

4. Condições para publicação

- Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados, no máximo de dois por artigo.
- O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
- Incentivam-se artigos que tomam como objeto um criador oriundo de país de idioma português ou espanhol.
- Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos.
- Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo publicado no sítio internet do Congresso e tiver o parecer favorável da Comissão Científica.
- Cada participante pode submeter até dois artigos.

5. Submissões

Primeira fase, RESUMOS: envio de resumos provisórios. Cada comunicação é apresentada através de um resumo de uma ou duas páginas (máx. 2.000 caracteres) que inclua uma ou duas ilustrações. Instruções detalhadas em www.cso.fba.ul.pt

Segunda fase, TEXTO FINAL: envio de artigos após aprovação do resumo provisório. Cada comunicação final tem cinco páginas (9.000 a 11.000 caracteres c/ espaços referentes ao corpo do texto e sem contar os caracteres do título, resumo, palavras chave, referências, legendas). O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, está disponível no meta-artigo auto exemplificativo, disponível no site do congresso e em capítulo dedicado nas Revistas *:Estúdio*, *Gama* e *Croma*.

6. Apreciação por 'double blind review' ou 'arbitragem cega.'

Cada artigo recebido pelo secretariado é reenviado, sem referência ao autor, a dois, ou mais, dos membros da Comissão Científica, garantindo-se no processo o anonimato de ambas as partes — isto é, nem os revisores científicos conhecem a identidade dos autores dos textos, nem os autores conhecem a identidade do seu revisor (*double-blind*). No procedimento privilegia-se também a distância geográfica entre origem de autores e a dos revisores científicos.

Critérios de arbitragem:

- Dentro do tema proposto para o Congresso, "Criadores Sobre outras Obras," versar preferencialmente sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica, ou autores menos conhecidos;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

7. Custos

O valor da inscrição irá cobrir os custos de publicação, os materiais de apoio distribuídos e os snacks/café de intervalo, bem como outros custos de organização. Despesas de almoços, jantares e dormidas não incluídas.

A participação pressupõe uma comparticipação de cada congressista ou autor nos custos associados. Estudantes dos cursos de mestrado e doutoramento da FBAUL estão isentos.

Como autor de UMA comunicação: 240€ (cedo), 360€ (tarde).

Como autor de DUAS comunicações: 480€ (cedo), 720€ (tarde).

Como participante espectador: 55€ (cedo), 75€ (tarde).

Condições especiais para alunos e docentes da FBAUL.

Conferencistas, inscrição cedo: até 21 janeiro 2016

Conferencistas, inscrição tarde: até 28 janeiro 2016

No material de apoio incluem-se exemplares das Revistas :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*, além da produção *online* das Atas do Congresso.

Contactos

CIEBA: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes

FBAUL: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes

1249-058 Lisboa, Portugal

congressocso@gmail.com | <http://cso.fba.ul.pt>

Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editing committee & academic peers
— biographic notes*



ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA (Espanha). Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, e docente na Faculdade de Belas Artes. Formação académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux Arts, Le Mans, França (1996/97) e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Salamanca (1997/1998). Actividade artística através de exposições individuais e coletivas, com participação em numerosos certames, bienais e feiras de arte nacionais e internacionais. Exposições individuais realizadas na Galeria SCQ (Santiago de Compostela, 1998 e 2002), Galería Astarté (Madrid, 2005), Espaço T (Porto, 2010) ou a intervenção realizada no MARCO (Museo de Arte Contemporânea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada no Museo de Arte Contemporânea de Madrid, Museo de Pontevedra, Consello de Contas de Galicia, Fundación Caixa Madrid, Deputación de A Coruña. Alguns prémios e bolsas, como o Prémio de Pintura Francisco de Goya (Villa de Madrid) 1996, o Premio L'OREAL (2000) ou a Bolsa da Fundação POLLOCK-KRASNER (Nova York 2001/2002). En 2011 publica “Lo que la pintura no es” (Premio Extraordinario de tese 2008/2009 da Universidade de Vigo e Premio à investigação da Deputación Provincial de Pontevedra, 2009). Desde 2012 membro da Sección de Creación e Artes Visuais Contemporáneas do Consello de Cultura Galega. En 2014 publica o livro “Pintura site”.



ÁLVARO BARBOSA (Portugal / Angola, 1970). Professor Associado e Dean da Faculdade de Indústrias Criativas da Universidade de São José (USJ), em Macau, China. Exerceu a função de diretor do Departamento de Som e Imagem da Escola das Artes da Universidade Católica Português (UCP- Porto) até setembro de 2012, foi co-fundador em 2004, do Centro de Investigação para a Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR), fundou 2009, a Creative Business Incubator ARTSpin e em 2011 o Centro de Criatividade digital (CCD). Durante este período de tempo, introduziu na UCP-Porto vários currículos inovadores, tais como o Programa de Doutoramento em Ciência e Tecnologia das Artes, o Programa de Mestrado em Gestão de Indústrias Criativas e as Pós-Graduações em Fotografia e Design Digital. Licenciado em Engenharia Eletrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro em 1995, Doutorado no ano 2006 em Ciências da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra — Barcelona, concluiu em 2011 um Pós-Doutoramento na Universidade de Stanford nos Estados Unidos. A sua atividade enquadra-se no âmbito das Tecnologias das Artes, Criação Musical, Arte Interativa e Animação 3D, sendo a sua área central de especialização Científica e Artística a Performance Musical Colaborativa em Rede. O seu trabalho como Investigador e Artista Experimental, tem sido extensivamente divulgado e publicado ao nível internacional (mais informações em www.abarbosa.org).



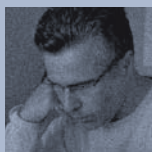
ANTÓNIO DELGADO (Portugal). Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco. Pós graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi diretor do mestrado em ensino de Artes Visuais na Universidade da Beira Interior, Covilhã. Lecionou cursos em várias universidades em Espanha e cursos de Doutoramento em Belas Artes na Universidade do País Basco. Como artista plástico, participou em inúmeras exposições, entre colectivas e individuais, em Portugal e no estrangeiro e foi premiado em vários certames. Prémio Extraordinário de Doutoramento em Humanidades, em Espanha. Organizador de congressos sobre Arte e Estética em Portugal e estrangeiro. Membro de comités científicos de congressos internacionais. Da sua produção teórica destacam-se, os títulos “Estética de la muerte em Portugal” e “Glossário ilustrado de la muerte”, ambos publicados em Espanha. Atualmente é professor coordenador na Escola de Arte e Design das Caldas da Rainha do IPL, onde coordena a licenciatura e o mestrado de Artes Plásticas.



APARECIDO JOSÉ CIRILLO (Brasil). É artista e pesquisador vinculado ao LEENA-UFES, Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Universidade Federal de Espírito Santo (UFES) (grupo de pesquisa em Processo de Criação), do qual é coordenador geral. Professor Permanente dos Programas de Mestrado em Artes e em Comunicação da UFES. Possui graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Atualmente é Professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo. Tem experiência na área de Artes, Artes Visuais, Teorias e História da Arte, atuando nos seguintes temas: artes, cultura, processos criativos contemporâneos e arte pública. É editor da Revista Farol (ISSN 1517-7858) e membro do conselho científico da Revista *Manuscrita* (ISSN 1415-4498). Foi diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (2005 — 2008); Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011); Pró-reitor de Extensão da UFES (2008-2014). Desenvolve pesquisas com financiamento público do CNPQ e FAPES.



ARTUR RAMOS (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes da mesma Universidade, onde exerce funções de docente desde 1995. Tem mantido uma constante investigação em torno do Retrato e do Auto-retrato, temas abordados nas suas teses de mestrado, *O Auto-retrato ou a Reversibilidade do Rosto*, e de doutoramento, *Retrato: o Desenho da Presença*. O corpo humano e a sua representação gráfica tem sido alvo da sua investigação mais recente. O seu trabalho estende-se também ao domínio da investigação arqueológica e em particular ao nível do desenho de reconstituição.

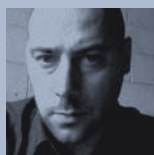


CARLOS TEJO (Espanha). Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Profesor Titular de la Universidad de Vigo. Su línea de investigación se bifurca en dos intereses fundamentales: análisis de la performance y estudio de proyectos fotográficos que funcionen como documento de un proceso performativo o como herramienta de la práctica artística que tenga el cuerpo como centro de interés. A su vez, esta orientación en la investigación se ubica en contextos periféricos que desarrollan temáticas relacionadas con aspectos identitarios, de género y transculturales. Bajo este corpus de intereses, ha publicado artículos e impartido conferencias y seminarios en los campos de la performance y la fotografía, fundamentalmente. Es autor del libro: “El cuerpo habitado: fotografía cubana para un fin de milenio”. En el apartado de la gestión cultural y el comisariado destaca su trabajo como director de las jornadas de performance “Chámalle X” (<http://webs.uvigo.es/chamalle/>). Dentro de su trayectoria como artista ha llevado a cabo proyectos en: Colegio de España en París; Universidad de Washington, Seattle; Akademia Stuck Pieknych, Varsovia; Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana; Centro Cultural de España, San José de Costa Rica; Centro Galego

de Arte Contemporânea (CGAC), Santiago de Compostela; Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Alemanha; ACU, Sidney o University of the Arts, Helsinki, entre otros.



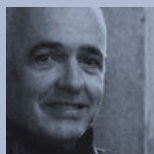
CLEOMAR ROCHA (Brasil). Cleomar Rocha (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Orientador do doctorado en Diseño e Creación da Universidad de Caldas, Colômbia. Coordenador do Media Lab UFG. Artista-pesquisador. Atua nas áreas de arte, design, produtos e processos inovadores, com foco em mídias interativas, incluindo *games*, interfaces e sistemas computacionais. É supervisor de pós-doutorado na Universidade Federal de Goiás e na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Estudos de pós-doutoramentos em Poéticas Interdisciplinares e em Estudos Culturais pela UFRJ, e em Tecnologias da Inteligência e Design Digital pela PUC-SP.



FRANCISCO PAIVA (Portugal). Professor Auxiliar da Universidade da Beira Interior, onde dirige o 1º Ciclo de estudos em Design Multimédia. Doutor em Belas Artes, especialidade de Desenho, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco, licenciado em Arquitetura pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra e licenciado em Design pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi investigador-visitante na Universidade de Bordéus — 3. É Investigador integrado do LabCom na linha de Cinema e Multimédia. O seu interesse principal de investigação centra-se nos processos espaço-temporais. Autor de diversos artigos sobre arte, design, arquitectura e património e dos livros *O Que Representa o Desenho? Conceito, objectos e fins do desenho moderno* (2005) e *Auditórios: Tipo e Morfologia* (2011). Coordenador Científico da DESIGNA — Conferência Internacional de Investigação em Design (www.designa.ubi.pt).



HEITOR ALVELOS (Portugal). PhD Design (Royal College of Art, 2003). MFA Comunicação Visual (School of the Art Institute of Chicago, 1992). Professor de Design e Novos Media na Universidade do Porto. Director do Plano Doutoral em Design (U.Porto / UPTec / ID+). Director na U.Porto do Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura. Vice-Presidente do Conselho Científico (CSH) da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Comissário, FuturePlaces medialab para a cidadania, desde 2008. *Outreach Director* do Programa UTAustin-Portugal em media digitais (2010-2014). Membro do *Executive Board* da European Academy of Design e do *Advisory Board for Digital Communities* do Prix Ars Electronica. Desde 2000, desenvolve trabalho audiovisual e cenográfico com as editoras Ash International, Touch, Cronica Electronica e Tapeworm. É Embaixador em Portugal do projecto KREV desde 2001. Desenvolve desde 2002 o laboratório conceptual Autodigest. É músico no ensemble Stopestra desde 2011. Co-dirige a editora de música aleatória 3-33.me desde 2012 e o *weltschmerz icon Antifluffy* desde 2013. Investigação recente nas áreas da cidadania criativa, media participativos e criminologia cultural.



ILÍDIO SALTEIRO (Portugal). Licenciado em Artes Plásticas / Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (1979), mestre em História da Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1987), doutor em Belas-Artes Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2006). Formador Certificado pelo Conselho Científico e Pedagógico da Formação Contínua nas áreas de Expressões (Plástica), História da Arte e Materiais e Técnicas de Expressão Plástica, desde 2007. É professor de Pintura e coordenador da Licenciatura de Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Tem feito investigação artística regular com trinta exposições individuais desde 1979, a mais recente, intitulada «O Centro do Mundo», no Museu Militar de Lisboa em 2013.

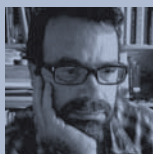


JOÃO PAULO QUEIROZ (Portugal). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade (FBAUL). Professor nos cursos de doutoramento em Ensino da Universidade do Porto e de doutoramento em Artes da Universidade de Sevilha. Co

autor dos programas de Desenho A e B (10º ao 12º anos) do Ensino Secundário. Dirigiu formação de formadores e outras ações de formação em educação artística creditadas pelo Conselho Científico-Pedagógico da Formação Contínua. Livro *Cativar pela imagem, 5 textos sobre Comunicação Visual* FBAUL, 2002. Investigador integrado no Centro de Estudos e Investigação em Belas-Artes (CIEBA). Coordenador do Congresso Internacional CSO (anual, desde 2010) e diretor das revistas académicas *:Estúdio*, ISSN 1647-6158, *Gama* ISSN 2182-8539, e *Croma* ISSN 2182-8547. Coordenador do Congresso Matéria-Prima, Práticas das Artes Visuais no Ensino Básico e Secundário (anual, desde 2012). Dirige a Revista *Matéria-Prima*, ISSN 2182-9756. Membro de diversas comissões e painéis científicos, de avaliação, e conselhos editoriais. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



J. PAULO SERRA (Portugal). Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e Mestre, Doutor e Agregado em Ciências da Comunicação pela UBI, onde é Professor Catedrático no Departamento de Comunicação e Artes e investigador no LabCom.IFP. É vice-presidente da Sopcom e presidente do GT de Retórica desta associação. É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008) e co-autor do livro *Informação e Persuasão na Web* (2009). É coorganizador de várias obras, a última das quais *Retórica e Política* (2014). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas.



JOÃO CASTRO SILVA (Portugal). Nasceu em Lisboa em 1966. Doutor em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestre em História da Arte pela Universidade Lusíada de Lisboa. Licenciado em Escultura pela FBAUL. É Professor de Escultura nos diversos ciclos de estudos — Licenciatura, Mestrado e Doutoramento — do curso de Escultura da FBAUL e coordenador do primeiro ciclo de estudos desta área. Tem coordenado diversas exposições de escultura e residências artísticas, estas últimas no âmbito da intervenção na paisagem. Desenvolve investigação plástica na área da escultura de talhe directo em madeira, intervenções no espaço público e na paisagem. Expõe regularmente desde 1990 e tem obra pública em Portugal e no estrangeiro. Participa em simpósios, ganhou diversos prémios e está representado em coleções nacionais e internacionais.



JOAQUÍN ESCUDER (Espanha). Licenciado en Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (1979/1984). Doctorado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (2001). Ha sido profesor en las siguientes universidades: Internacional de Catalunya y Murcia; en la actualidad lo es de la de Zaragoza. Ha sido becario, entre otras, de las siguientes instituciones: Generalitat de Catalunya, Casa de Velázquez, Grupo Endesa y Real Academia de España en Roma. Trabaja en cuestiones relacionadas con la visualidad y la representación en la pintura. Ha expuesto individualmente en Francia y las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en Utrecht, Venecia, París y Tokio. Su obra se encuentra representada en colecciones de instituciones públicas y privadas de España.



JOSU REKALDE (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959) Compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de la universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el video y las nuevas tecnologías. Los temas que trabaja se desplazan desde el intimismo a la relación social, desde el Yo al Otro, desde lo metalingüístico a lo narrativo. Ha publicado numerosos artículos y libros entre los que destacamos: *The Technological "Interface" in Contemporary Art in Innovation: Economic, Social and Cultural Aspects*. University of Nevada, (2011). En los márgenes del arte cibernético en *Lo tecnológico en el arte..* Ed. Virus. Barcelona. (1997). Bideo-Artea Euskal Herrian. Editorial Kriselu. Donostia. (1988). El video, un

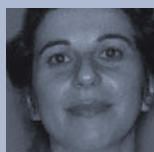
soporte temporal para el arte Editorial UPV/EHU.(1992). Su trabajo artístico ha sido expuesto y difundido en numerosos lugares entre los que podemos citar el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1995), el Museo de Girona (1997), Espace des Arts de Tolouse (1998), Mappin Gallery de Sheffield (1998), el Espace d'Art Contemporani de Castelló (2000), Kornhaus Forum de Berna (2005), Göete Institute de Roma (2004), Espacio menos1 de Madrid (2006), Na Solyanke Art Gallery de Moscou (2011) y como director artístico de la Opera de Cámara Kaiser Von Atlantis de Victor Ullman (Bilbao y Vitoria-Gasteiz 2008), galería Na Solyanke de Moscú (2011), ARTISTS AS CATALYSTS Ars Electronica (2013).



JUAN CARLOS MEANA (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidad do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prémios e reconhecimentos. Publicou vários escritos e artigos em catálogos e revistas onde trabalha o tema da identidade. A negação da imagem no espelho a partir do mito de Narciso é uma das suas constantes no el trabalho artístico e reflexivo. Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados com a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempenha o cargo de decano (diretor), desde 2010 à actualidade.



LUÍS JORGE GONÇALVES (Portugal, 1962). Luís Jorge Gonçalves (Portugal, 1962) é doutorado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em Ciências da Arte e do Património, com a tese Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano. A docência na Faculdade de Belas-Artes é entre a História da Arte (Pré-História e Antiguidade), a Museologia e a Arqueologia e Património, nas licenciaturas, nos mestrados de Museologia e Museografia e de Património Público, Arte e Museologia e no curso de doutoramento. Tem desenvolvido a sua investigação nos domínios da Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arqueologia Pública e da Paisagem. Desenvolve ainda projetos no domínio da ilustração reconstitutiva do património, da função da imagem no mundo antigo e dos interfaces plásticos entre arte pré-histórica e antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre monumentos de vilas e cidades portuguesas.



MARGARIDA PRIETO (Portugal). Nasceu em Torres Vedras em 1976. Vive e trabalha em Lisboa. O seu percurso académico foi desenvolvido integralmente na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2008 obteve o grau de Mestre com a dissertação «O Livro-Pintura» e, em 2013, o grau de Doutora em Pintura com a dissertação intitulada «A Pintura que retém a Palavra». Bolseira I&D da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) entre 2008 e 2012. É Investigadora no Centro de Investigação em Belas-Artes (CIEBA-FBA/UL), membro colaborador do Centro de Estudos em Comunicação e Linguagens (CECL-FCSH/UNL) e do Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias (CICANT-ULHT). É Directora da Licenciatura em Artes Plásticas da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Sob o pseudónimo Ema M tem realizado exposições individuais e coletivas, em território nacional e internacional, no campo da Pintura, e desenvolvido trabalhos na área da ilustração infantil. Escreve regularmente artigos científicos sobre a produção dos artistas que admira.



MARIA DO CARMO VENEROSO (Brasil). Maria do Carmo Freitas (nome artístico). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Bacharel em Belas Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (1978). Pós-doutorado na Indiana University — Bloomington, EUA (2009). Trabalha sobre as relações entre as artes, focalizando o campo ampliado da gravura e do livro de artista e suas interseções e contrapontos com a escrita e a imagem no contexto da arte contemporânea. Divide as suas atividades artísticas com a prática do ensino, da pesquisa, da publicação e da administração universitária. Coordena o grupo de

pesquisa (CNPq) *Caligrafias e Escrituras: Diálogo e Intertexto no Processo escritural nas Artes*. É membro do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG que ajudou a fundar, desde 2001. Coordenou a implantação do primeiro Doutorado em Artes do Estado de Minas Gerais e quinto do Brasil, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (2006). Foi professora da Indiana University, Bloomington, EUA em 2009, e coordena intercâmbio de cooperação com essa universidade. Tem obras na coleção da Fine Arts Library, da Indiana University, Bloomington, EUA, do Museu de Arte da Pampulha e em acervos particulares. Tem exposto sua produção artística no Brasil e no exterior. Publica livros e artigos sobre suas pesquisas, em jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais. Organiza e participa de eventos nacionais e internacionais na sua área. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e consultora *Ad-Hoc* da Capes e do CNPq. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da International Association of Word and Image Studies (IAWIS).



MARILICE CORONA (Brasil). Artista plástica, graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS). Em 2002 defende a dissertação (In) Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades no Curso de Mestrado em Poéticas Visuais do PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS. Em 2005, ingressa no Curso de Doutorado em Poéticas Visuais do mesmo programa, dando desdobramento à pesquisa anterior. Durante o Curso de Doutorado, realiza estágio doutoral de oito meses em l'Université Paris I — Panthéon Sorbonne-Paris/França, com a co-orientação do Prof. Dr. Marc Jimenez, Directeur du Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée. Em 2009, defende junto ao PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS a tese intitulada Autorreferencialidade em Território Partilhado. Além de manter um contínuo trabalho prático no campo da pintura e do desenho participando de exposições e eventos em âmbito nacional e internacional, é professora de pintura do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma instituição. Como pesquisadora, faz parte do grupo de pesquisa "Dimensões artísticas e documentais da obra de arte" dirigido pela Prof. Dra. Mônica Zielinsky e vinculado ao CNPq.



MARISTELA SALVATORI (Brasil). Graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é professora e coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. É Doutora em Artes Plásticas pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne e realizou Estágio Sênior/CAPES, na Université Laval, Canadá. Foi residente na Cité Internationale des Arts, em Paris, e no Centro Frans Masereel, na Antuérpia. Realizou exposições individuais em galerias e museus de Paris, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq). É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq), trabalha com questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia.



MÔNICA FEBRER MARTÍN (Espanha). Licenciada em Belas Artes pela Universidad de Barcelona em 2005 e doctorada na mesma faculdade com a tese "Art i Desig: l'obra Artística, Font de Desitjos Encoberts" em 2009. Premio extraordinario de licenciatura assim como também, prêmio extraordinário Tesis Doctoral. Atualmente continua ativa na produção artística e paralelamente realiza diferentes actividades (cursos, conferências, manifestações diversas) com o fim de fomentar a difusão e de facilitar a aproximação das práticas artísticas contemporâneas junto de classes menos elitistas. Premio de gravado no concurso Joan Vilanova (XXI), Manresa, 2012. Actualmente expõe o seu trabalho mediante uma seleção de desenhos e vídeo-projeções com o título "De la Seducción" na livraria Papisseit (secção de arte), localizada na Praça Gispert, Manresa.



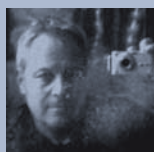
NEIDE MARCONDES (Brasil), Universidade Estadual Paulista (UNESP). Artista visual e professora titular. Doutora em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Publicações especializadas, resenhas, artigos, anais de congressos, livros. Membro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas — ANPAP, Associação Brasileira de Críticos de Arte-ABCA, Associação Internacional de Críticos de Arte-AICA, Conselho Museu da Emigração e das Comunidades, Fafe, Portugal.



NUNO SACRAMENTO (Portugal). Nuno Sacramento (Portugal). Nasceu em Maputo, Moçambique em 1973, e vive em Aberdeenshire, Escócia, onde dirige o Scottish Sculpture Workshop. É licenciado em Escultura pela Faculdade de Belas Artes — Universidade de Lisboa, graduado do prestigiado Curatorial Training Programme da DeAppel Foundation (bolseiro Gulbenkian), e Doutorado em curadoria pela School of Media Arts and Imaging, Dundee University com a tese *Shadow Curating: A Critical Portfolio*. Depois de uma década a desenvolver exposições e plataformas de projeto internacionais, torna-se investigador associado (Honorary Research Fellow) do Departamento de Antropologia, Universidade de Aberdeen e da FBA-UL onde pertence à comissão científica do congresso CSO e da revista :Estúdio. É co-autor do livro *ARTocracy. Art, Informal Space, and Social Consequence: A Curatorial book in collaborative practice*.



ORLANDO FRANCO MANESCHY (Brasil). Pesquisador, artista, curador independente e crítico. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Desenvolve estágio pós-doutoral na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas Bordas Diluídas (UFPA/CNPq). É articulação do Mirante – Território Móvel, uma plataforma de ação ativa que viabiliza proposições de arte. Como artista tem participado de exposições e projetos no Brasil e no exterior, como: *Triangulações*, Pinacoteca UFAL — Maceió, CCBEU — Belém e MAM — Bahia, de set. a nov. 2014; *Pororoca: A Amazônia no MAR*, Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2014; *Rotas: desvios e outros ciclos*, CDMAC, Fortaleza, 2012; *Entre o Verde Desconforto do Úmido*, CCSP, São Paulo, 2012; *Superperformance*, São Paulo, 2012; *Arte Pará 2011*, Belém, 2011; *Wild Nature*, Alemanha, 2009; *Equatorial*, Cidade do México, 2009; entre outros. Recebeu, entre outros prêmios, a Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008); o *Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010* da Funarte e o *Prêmio Conexões Artes Visuais – MINC | Funarte | Petrobras 2012*, com os quais estruturou a *Coleção Amazoniana de Arte da UFPA*, realizando mostras, seminários, site e publicação no Projeto *Amazônia, Lugar da Experiência*. Realizou, as seguintes curadorias: *Projeto Correspondência* (plataforma de circulação via arte-postal), 2003-2008; *Entorno de Operações Mentais*, 2006; *Contigüidades – dos anos 1970 aos anos 2000* (40 anos de história da arte em Belém), 2008; Projeto Arte Pará 2008, 2009 e 2010; *Amazônia, a arte, 2010*; *Contra-Pensamento Selvagem* (dentro de Caos e Efeito), (com Paulo Herkenhoff, Clarissa Diniz e Cayo Honorato), 2011; Projeto *Amazônia, Lugar da Experiência*, 2012, entre outras.



PEP MONTOYA (Espanha). Estudios en la Facultad de Bellas Artes de la universidad de Barcelona, Licenciado en Bellas Artes (1990-1995) Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (2002), Licenciado en Artes Escénicas por el Instituto del Teatro Barcelona 1986-1990. Secretario Académico del Departamento de Pintura 2004 — 2008. Vicedecano de cultura i Estudiantes 2008 — 2012. Desde diciembre 2012 forma parte del Patronato de la Fundación Felicia Fuster de Barcelona Actualmente, profesor y coordinador Practicum Master *Producció Artística i Recerca ProDart* (línea: *Art i Contextos Intermedia*) Obras en: Colecció Testimoni La Caixa (Barcelona), Colecció Ayuntamiento de Barcelona, Colecció L'Oreal de Pintura (Madrid), Colecció BBV Barcelona, Colecció Todisa grupo Bertelsmann, Colecció Patrimoni de la Universidad de Barcelona, Beca de la Fundación Amigò Cuyás. Barcelona. Colecciones privadas en España (Madrid, Barcelona), Inglaterra (Londres) y Alemania (Manheim).

Sobre a Gama

About the Gama

Grupo de periódicos académicos associados ao Congresso Internacional CSO

A *Revista Gama* surge do contexto muito produtivo e internacional dos Congressos CSO (Criadores Sobre outras Obras), realizados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. A exigência das comunicações aprovadas, a sua qualidade, e os rigorosos procedimentos de seriação e arbitragem cega, foram fatores que permitiram estabelecer perfeita articulação entre a comissão científica internacional do Congresso CSO e o Conselho Editorial das Revistas que integram este conjunto a ele associado: as *Revistas Croma*, *Gama* e *Estúdio*. Pretende-se criar plataformas de disseminação mais eficazes e exigentes, para conseguir fluxos e níveis mais evoluídos de práticas de investigação em Estudos Artísticos.

Pesquisa feita pelos artistas

Cada vez existem mais criadores com formação especializada ao nível do mestrado e do doutoramento, com valências múltiplas e transdisciplinares, e que são autores aptos a produzirem investigação inovadora. Trata-se de pesquisa, dentro da Arte, feita pelos artistas. Não é uma investigação endógena: os autores não estudam a sua própria obra, estudam a obra de outro profissional seu colega.

Procedimentos de revisão cega

A *Revista Gama* é uma revista de âmbito académico em estudos artísticos. Propõe aos criadores graduados que abordem discursivamente a obra de seus colegas de profissão. O Conselho Editorial aprecia os resumos e os

artigos completos segundo um rigoroso procedimento de arbitragem cega (*double blind review*): os revisores do Conselho Editorial desconhecem a autoria dos artigos que lhes são apresentados, e os autores dos artigos desconhecem quais foram os seus revisores. Para além disto, a coordenação da revista assegura que autores e revisores não são oriundos da mesma zona geográfica.

Arco de expressão ibérica

Este projeto tem ainda uma outra característica, a da expressão linguística. A *Revista Gama* é uma revista que assume como línguas de trabalho as do arco de expressão das línguas ibéricas, — que compreende mais de 30 países e c. de 600 milhões de habitantes — pretendendo com isto tornar-se um incentivo de descentralização, e ao mesmo tempo um encontro com culturas injustamente afastadas. Esta latinidade é uma zona por onde passa a nova geografia política do Século XXI.

Uma revista internacional

A maioria dos autores publicados pela *Revista Gama* não são afiliados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa nem no respetivo Centro de Investigação (CIEBA): muitos são de origem variada e internacional. Também o Conselho Editorial é internacional (Portugal, Espanha, Brasil) e inclui uma maioria de elementos exteriores à FBAUL e ao CIEBA: entre os 26 elementos, apenas 6 são afiliados à FBAUL / CIEBA.

Ficha de assinatura

Subscription notice

Assinatura anual (dois números)

Portugal	18 €
União Europeia	24 €
Resto do mundo	42 €

No caso de ter optado pela transferência bancária, enviar o comprovativo da mesma por via eletrónica. Pode optar por cartão de crédito devendo para isso contactar-nos de modo a ser acionado um canal de transação eletrónica segura. A assinatura apenas terá efeito aquando da efetividade da transferência ou depósito. Contacto: Isabel Nunes (Gabinete de Relações Públicas, FBAUL).

Aquisição da revista

A aquisição de exemplares anteriores está limitada à sua disponibilidade.

Cada número:

Portugal	16 €
União Europeia	22 €
Resto do mundo	40 €

Intercâmbio entre periódicos

Para intercâmbio entre periódicos académicos, contactar Licínia Santos, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (Biblioteca), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal

Mail: biblioteca@fba.ul.pt

A revista Gama é de acesso livre aos seus textos completos, através da sua versão online.

Contacto geral

Para adquirir os exemplares da revista Gama contactar — Gabinete de Relações Públicas da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa Largo da Academia Nacional de Belas-Artes 1249-058 Lisboa, Portugal

T +351 213 252 108 / **F** +351 213 470 689

Mail: grp@fba.ul.pt

<http://cso.fba.ul.pt>

A revista Gama prossegue o aprofundamento da sua linha editorial específica e dentro do projeto mais alargado de desafiar criadores a debaterem e apresentar a obra de outros criadores, dentro do espaço descentrado que é o universo dos idiomas ibéricos. Trata-se de, dentro deste tema mais abrangente, visitar arquivos, autores de épocas um pouco recuadas, de resgatar do esquecimento o património que existe e urge apresentar, discutir, colocar em ação, fazer funcionar, pela voz dos artistas.

A arte necessita de ser ativada por intermédio do pensamento, e com ele, do discurso. Há vozes silenciosas que aguardam olhos, ouvidos, inquietações, deslumbramentos. Quando uma peça é descoberta é como se voltasse a ser feita: esse é o paradoxo do documento. A arte é vestígio e ao mesmo tempo universalidade, eternidade. É local e total. É sempre, em simultâneo, sem contradição, facto e possibilidade, presença e ausência.

Os vinte e quatro artigos apresentados neste número cinco da Revista Gama oferecem outros tantos pontos de vista sobre os discursos artísticos. Recupera-se obra desconhecida, mostram-se obras, descobrem-se autores desaparecidos.

Aqui a arte depositou-se, precipitou-se, tornou-se visível ao resgate. O resgate, operação de amor, é feito por artistas. Os públicos estão no futuro, à nossa espera.

ISBN 978-989-8771-20-9



9 789898 771209 >

Crédito da capa: Sobre obra de Atilio Gomes Ferreira (Nenna). *Estilingue*, 1970, performance.